

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

محمد الثبيتي شاعراً

إعداد
زيد دبيان غاب الشمري

إشراف
الأستاذ الدكتور إبراهيم البعول

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2014م

الإهداء

إلى والدي العزيز.... الذي لا أنسى كريم دعمه وحسن رعايته وتوجيهـه... أرجو قبول هذا العمل.

إلى أمي الحنون... فأنت مداد روحي... وبهجة نفسي.

إلى أشقائي وشقيقاتي... أنتم السند وعليكم المعتمد... بعد ا .

إلى زوجتي ورفيقة دربي التي صبرت على بعدي وشدت من أزري.

إلى ابنتي الغالية ألماس فهي فرحتي وقدومها فأل خير.

إلى أقاربي وأصدقائي ومن ساندني في هذا العمل...

أهدي لكم هذه الرسالة

زيد دبيان غاب الشمري

الشكر والتقدير

الحمد الذي منحني هذا الفضل العظيم، فبعد أن شارفت الرسالة على الانتهاء، أود تقديم جزيل الشكر والعرفان إلى أُستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور إبراهيم البعول الذي لم يبخل علي بعلمه وفضله، وتوفير كل ما يساهم في إخراج الرسالة بصورة علمية متكاملة.

كما أود التقدم بعظيم امتناني وشكري للأستاذ الدكتور خليل الرفوع الذي تكرم علي وقبل إدارة جلسة المناقشة، ولأعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور علي المحاسنة، والدكتور ماهر المبيضين، والأستاذ الدكتور محمد المجالي، الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة وتحملوا عناء قراءتها لتقديم ملاحظات سترقى بها وتُسهم في تقويم ما اعوج منها، فجزاهم ا عني كل خير.

كما أود تقديم شكري إلى كل من أسهم في إخراج هذه الرسالة وأعانني عليها، من أساتذة في قسم اللغة العربية وآدابها.

زيد دبيان غاب الشمري

فهرس المحتويات

الملخص

محمد الثبيتي شاعراً

زيد دبيان غاب الشمري

جامعة مؤتة، 2014

تتناول هذه الرسالة شعر أحد رواد الشعر السعودي الحديث وهو الشاعر محمد الثبيتي رحمه ا ، وتناول الباحث في هذه الرسالة حياة الشاعر وأعماله، كما حاول الباحث في دراسته الموضوعية أن يوضح موقف الشاعر من التراث، ومن المدينة، وجوانب الاغتراب في شعره، وقد حاول الباحث من خلال المعجم اللفظي والتناص والمفارقة والرمز والأسطورة والتكرار أن يبرز ملامح الشعرية في لغة الشاعر محمد الثبيتي، وانتهى الباحث بدراسته للصورة الشعرية في شعر محمد الثبيتي.

ABSTRACT

Mohammad Al-Thbiti As a Poet

Zaid Dubayyan Al-Shammari

Mu'tah University, 2014

This study addresses the poetry of one of the Saudi modern poetry pioneers , the poet " Mohammad Al-Thbiti " may rest in peace . In this study ,the researcher addressed the poet's life and his works , in addition, the researcher – in his subjective study - attempted to clarify the poet's attitude toward legacy , city, and expatriation aspects in his poetry . Based on the Verbal lexicon , Intertextuality , paradoxically, symbol, myth and repetition , the researcher attempted to highlight the poetry features within Mohammad Al-Thbiti's language . Finally , the researcher concluded the study with the poetry image presents in Mohammad Al-Thbiti's poetry .

المقدمة

الحمد رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا ونبينا محمد، وعلى آله وصحبه ومن تبعه إلى يوم الدين.

أما بعد:

تناول الباحث في هذه الدراسة شعر محمد الثبيتي، وقد تناولت الكثير من الدراسات الأدبية شعر محمد الثبيتي، ولكن شعره في هذه الدراسات لم ينل نصيبه الكافي من الدراسة، فلم تنفرد دراسة واحدة بشعر محمد الثبيتي، على الرغم من أهمية الشاعر دوره الفاعل الذي أهله أن يكون أحد رواد الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، وهذا ما شجع الباحث ليجعل من شعر محمد الثبيتي موضوعا لدراسته.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يعتمد الباحث على المنهج التكاملي في دراسة شعر محمد الثبيتي. وقد قسم الباحث دراسته إلى أربعة فصول، فتناول في الفصل الأول حياة الشاعر وأعماله.

وجاءت الدراسة الموضوعية عنوانا للفصل الثاني، فتناول فيها ثلاثة مواقف، الأول هو موقف الشاعر من التراث، وكيفية إفادته من التراث، أما الثاني فهو موقف الشاعر من المدينة، وتناول الموقف الثالث الاغتراب في شعر محمد الثبيتي.

وفي الفصل الثالث تناول الباحث اللغة الشعرية عند الشاعر، فقسم هذا الفصل إلى خمسة عناوين رئيسة، وهي المعجم اللفظي، والتناص، والمفارقة، والرمز والأسطورة، والتكرار، وقد حاول الباحث أن يبحث عن سر الشعرية ومواطنها في نصوص محمد الثبيتي من خلال دراسته لهذه العناوين الخمسة.

أما الفصل الرابع فقد خصصه الباحث لدراسة الصورة الشعرية.

وختم الباحث دراسته بمجموعة من النتائج التوصيات التي توصل إليها من خلال دراسته لشعر محمد الثبيتي.

وقد واجهت الباحث في دراسته العديد من المصاعب والعراقيل، ومن أهم هذه المصاعب أن مرض الشاعر الذي أدى لوفاته قد حرم الباحث من فرصة

التواصل مع الشاعر في وقت كتابة الدراسة، ومن المصاعب أيضا أن الشاعر محمد الثبيتي كان من أنصار الحداثة الشعرية، وهذا ما انعكس بالسلب على دراسة الباحث، فقد منعت بعض دواوين الشاعر من التداول في الأسواق والمكتبات، مما اضطر الشاعر نفسه لإعادة طباعة بعض دواوينه خارج السعودية.

واعتمد الباحث على العديد من المراجع في دراسته لشعر محمد الثبيتي، وأهم هذه مراجع الدراسة كان ديوان الأعمال الكاملة للشاعر محمد الثبيتي، إما المراجع الأخرى فتتفاوت في أهميتها من موضع لآخر.

الفصل الأول
حياته وأعماله

1.1 حياته:

ولد الشاعر محمد عواض الثبيتي في مدينة الطائف عام 1952م. ونشأ وتربى في محافظة بني سعد. كان والده وجده يقرضان الشعر ويعشقان القراءة، فتأثر بهما منذ صغره، وكان لمسامرات والده وجده الشعرية من جهة، ولمكتبة والده من جهة أخرى، الدور الأكبر في تأسيس اللبنة الأولى لعالمه الشعري.

انتقل الثبيتي إلى مكة المكرمة ليكمل مراحل تعليمه بعد إنهائه مرحلة الدراسة الابتدائية، وعمل في الإجازات مطوفاً للحجاج والمعتمرين في الحرم المكي، مستغلاً ما يجنيه من مردود مالي في تأمين مستلزماته الحياتية وما يحتاج إليه من كتب.

وبعد إنهائه لدراسة المرحلة المتوسطة التحق الثبيتي بمعهد المعلمين الثانوي بمكة المكرمة، وفي هذه المرحلة كتب الثبيتي أول قصيدة، يقول عنها: "أذكر من محاولاتي القديمة جداً قصيدة قلتها وأنا في السادسة عشر من عمري كنت أعارض بها قصيدة لشوقي أذكر منها هذا البيت:

إذا جاد الزمان لنا بيوم   وصالاً جاد بالهجران عاما

بعدها كتبت الكثير من القصائد التي لا تخرج عن كونها تقليداً لشوقي ولغيره من الشعراء.."[1].

وبعد التخرج من معهد المعلمين انتقل إلى مدينة جازان ليمضي عامة الأول في مهنة التعليم، وفي عامه الثاني انتقل إلى مدينة مكة المكرمة، ولتحصيل مؤهل أعلى درس بالانتساب في قسم الاجتماع بجامعة الملك عبد العزيز، وبعد أربعة

---

[1] مجلي، عبد الناصر، انطولوجيا الأدب السعودي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005. ص617.

أعوام أنهى دراسته الجامعية. وانتقل في عام 1984م للعمل في قسم الإحصاء بإدارة التعليم في مدينة مكة المكرمة[1].

وشهد هذا العام أول مشاركة خارجية للشاعر محمد الثبيتي في مهرجان الأمة الشعري الأول للشباب في بغداد. عن هذه المشاركة يقول شاكر النابلسي: "في الحادي والعشرين من إبريل عام 1984 قرر الأدب السعودي الاستغناء عن الوسطاء....، والتقدم للقارئ العربي رأساً.. فكان "مهرجان الأمة الشعري الأول للشباب في بغداد" وكانت كوكبة من الشعراء العرب السعوديين تقدم نفسها للقارئ العربي ممثلة بثلاثة شعراء شباب هم: محمد الثبيتي، ومحمد الحربي، وعبد ا الصيخان"[2].

ومن خلال هذا المهرجان الشعري قدم الشاعر محمد الثبيتي نفسه للمتلقي العربي مستهلاً مشاركته بقوله: "حتى أقيم تجربتي الشعرية يجب أن أقف خارجها وأنظر لها بموضوعية وتجرد، وهذا يبدو صعباً إن لم يكن مستحيلاً. لكنني أستطيع القول إنني قدمت حتى الآن مجموعتين شعريتين... كانت الأولى تحتل مرحلة التكوين والتساؤل والبحث عن أفق شعري. أما الثانية فهي تضم البدايات الحقيقية لكتابة القصيدة، والتي تعني بالنسبة لي إنجازاً حقيقاً ومتجاوزاً...

في ذهن كل شاعر طموح لإنجاز الأفضل دائماً. وأنا، من خلال القصائد الأخيرة التي كتبتها بعد مجموعتي الأخيرة، أرى أنني حققت بعض طموحاتي وكونت صوتاً متميزاً ونظرة واعية لحقيقة الشعر ولحركة الشعر المعاصرة"[3].

ومن خلال هذا الخطاب في مستهل مشاركته يتضح امتلاك الشاعر محمد الثبيتي في وقت مبكر من عمره للرؤيا الشعرية التي "يمكن القول أن أهم ما أنجز، على مستوى حداثة القصيدة العربية، لا يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية

---

[1] مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، 1995. المجلد4، ص190.

[2] النابلسي، شاكر، رغيف النار والحنطة إبداع نقدي لأعمال عشرة شعراء محدثين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1986، ص 177، 178.

[3] مجلي، انطولوجيا الأدب السعودي الجديد. ص483.

الواحدة، على أهمية هذا الإنجاز وخطورته. بل يتمثل في أمر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، وفي شعر العالم كلـه عمومـاً: الرؤيـا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقاً"[1].

ولهذا يصف الشاعر محمد الثبيتي المرحلة الأولى من كتابته للقصيدة الحديثة بأنها "مرحلة نزارية بحتة"[2] فقصائده في هذه المرحلة قد تأثرت برومانـسية نـزار قباني، ويرى الثبيتي أن دخوله الحقيقي لعالم الشعر قد جاء بعد اطلاعه على تجارب السياب والبياتي الشعرية. يقول الثبيتي: "وأنا اعتبر دخولي الصادق والحقيقي إلـى عالم الشعر عندما اكتشفت القصيدة الحديثة بعد تجاوزي لنزار قباني وخاصة بعـد قراءتي للسياب والبياتي اللذين وضعا قدمي على الطريق السوي للشعر"[3].

شارك الشاعر محمد الثبيتي عقب بغداد في العديد من المهرجانات والمواسم الشعرية المقامة في الدول العربية كالأردن وسوريا وعمان واليمن، بالإضافة إلـى مشاركته في عدد كبير من الأمسيات والمهرجانات المقامة فـي المملكـة العربيـة السعودية.

ومن أبرز الجوائز في حياة محمد الثبيتي الشعرية:

الجائزة الأولى في مسابقة الشعر التي نظمها مكتب رعاية الشباب في مكـة سنة 1397هـ عن قصيدة "من وحي العاشر من رمضان.

جائزة نادي جدة الثقافي عام 1991م عن ديوان (التضاريس).

جائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سـعود البابطين للإبداع الشعري عام 2000 م، عن قـصيدة (موقـف الرمـال.. موقـف الجناس).

جائزة ولقب (شاعر عكاظ) عام 2007م في حفل تدشين فعاليات مهرجـان سوق عكاظ التاريخي الأول.

---

[1] العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافيـة العامـة، بغداد، 1990. ص11.

[2] مجلي، انطولوجيا الأدب السعودي الجديد، ص 617.

[3] مجلي، انطولوجيا الأدب السعودي الجديد، ص 617.

وفي عام 2005م تقاعد الشاعر محمد الثبيتي من عمله الوظيفي في مكة المكرمة، ليتفرغ لعائلته المكونة من الزوجة أم يوسف والأبناء: يوسف وهوازن ونزار ومي وجمال وشروق، وليتفرغ أيضاً لشعره من خلال حضوره ومشاركته الفاعلة للمتلقي في العديد من المناسبات الشعرية. وبعد أربعة أعوام من التقاعد، وذلك عقب عودته من المشاركة في فعاليات الأيام الثقافية السعودية في اليمن التي شارك فيها الثبيتي بأمسية شعرية في مدينة صنعاء وأخرى في مدينة المكلا، وتحديداً في الثالث عشر من شهر مارس لعام 2009م أصيب الشاعر محمد الثبيتي بجلطة دماغية نتيجة لخطأ طبي، أفقدته الوعي لينتقل بعدها الثبيتي من حالة الوعي إلى الغيبوبة.

ونتيجةً للخطأ الطبي أولاً ثم الإهمال ثانياً كان مساء الجمعة 14 يناير من عام 2011م موعداً لتحرير هذه الروح المعذبة. وفي يوم السبت 15 يناير 2011م صلى المسلمون على الشاعر محمد الثبيتي في الحرم المكي صلاة الميت، وقبر في مقبرة المعلاة بمكة المكرمة[1].

وقد تفاعل الوسط الثقافي والأدبي في المملكة العربية السعودية مع خبر وفاة الشاعر محمد الثبيتي بشكل غير مسبوق، حيث عبر وزير الثقافة والإعلام عبدالعزيز خوجة عن حزنه الشديد لرحيل الثبيتي، قائلاً: "فقدنا في الساحة الشعرية شاعراً بحجم المدرسة الشعرية، التي تنتج شعراً له مذاقه الخاص ورؤيته الخاصة... بدون شك نشعر بحزن كبير، لكن الثبيتي سيبقى في وجداننا وفي تاريخ الشعر السعودي كأحد الشعراء السعوديين الكبار"[2]. كما أُقيمت العديد من الأمسيات الشعرية والثقافية لتكريم الثبيتي، قدم فيها النقاد والأدباء بحوثاً عن تجربة الشاعر محمد الثبيتي الشعرية والحياتية، كما تفاعل عدد غير قليل من الشعراء مع خبر وفاة الشاعر محمد الثبيتي فرثاه أكثر من عشرين شاعرا بقصائدهم[3].

---

[1] جريدة الرياض، 15 يناير 2011م، الرياض، العدد 15545.

[2] جريدة عكاظ، 16 يناير 2011م، جدة، العدد 3500.

[3] انظر جميع القصائد في رثاء الشاعر محمد الثبيتي www.althbaiti.com

كما أعلن النادي الأدبي في الطائف عام 2011م عن إطلاق جـائزة سـنوية تحمل مسمى "جائزة محمد الثبيتي للإبداع"[1].

وفي عام 2012م وبرعاية من وزير الثقافة والإعلام عبدالعزيز خوجة، قـام النادي الأدبي في جدة بتكريم الشاعر محمد الثبيتي، وذلك بمنحه جائزة الوفاء نظير ما قدمه الشاعر محمد الثبيتي للحركة الشعرية والأدبية الحديثة في المملكة العربيـة السعودية[2].

2.1 أعماله:

أصدر الشاعر محمد الثبيتي أول دواوينه الشعرية عام 1981 م وهو ديـوان "عاشقة الزمن الوردي"[3].

وقد استهل الشاعر محمد الثبيتي ديوانه الأول بمقدمة نثرية، يقول فيها: "منذ مدة طويلة وأنا أورط نفسي في اقتحام مجاهل الشعر وذرع متاهاتـه المـسحورة. أحاول هز أفنانه اللدنة لتمطر لي الـورد والفراشـات والـسوسن والأصـداف – وتمنحني الإكسير المتوهج الذي يهب الحب والحياة. وأدعو أشعته الملونة لتخـضل في صدري، وتورق بين أصابعي وتلد لي السحر والرحيق والقصيدة العصماء وفي الفترة الأخيرة وجدت أوراقي متخمةٌ بكلمات: صاخبة تجمدت في أحشائها اللحظات العطشى إلى الانغماس في النور وماتت فيها الهنيهات المـوارة بـالزخم والنـشاط والتمرد.

مزقتُ من أوراقي الكثير وأحرقتُ الكثير، وخنقتُ في صدري ولاداتٍ فجـة ينقصها الانصهار الكامل في عمق الجرح، ودماء الورد.

لم يبق في دفتري إلا هذه القصائد التي أقدمها اليوم بكل ما فيها من نفحـات

1 http://www.adabialtaif.com/news/article/116

2 جريدة الرياض، 8 ديسمبر 2012م، الرياض، العدد 15872.

3 الثبيتي، محمد، عاشقة الزمن الوردي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، 1981 م.

حبلى بالألم والفرح، وبكل ما فيها من محاسن وأخطاء".[1]

وعلل الشاعر محمد الثبيتي في مقدمة ديوانه عدم استعانته بأحد الأدباء الكبار لكتابة هذه المقدمة بقوله: "ولقد فكرت في بادئ الأمر أن أتقدم بها إلى أحد أدبائنا الكبار ليتولى عني كتابة هذه الأسطر، أو بعبارة أخرى ليكتب لها مقدمة تكون "بطاقة مرور" إلى قلوب القراء.

ولكنني عدلتُ عن ذلك لسببين:

الأول: أنني أردتُ أن أضع شعري بين يدي القارئ كما هو مجردا من أي اعتباراتٍ قد تحيطه بهالة من "وهج مستعار" سرعان ما ينكشف عند مواجهة البصيرة النافذة.

والسبب الثاني: أنني أحببتُ أن القي شيئا من الضوء على بعض قصائد هذه المجموعة، فهي في مجملها من الشعر العمودي إلا أنني تعمدتُ في بعض القصائد المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي يرتكز على منح التفعيلة قدرا اكبر من الحرية لتمتد وتنحسر حسب ما تمليه "الحالة الشعرية" .. ولتتمكن من احتضان التجربة الإنسانية وبلورتها.

وأنا في ذلك لم آت بجديد فالشعر الحر أصبح واقعاً عملاقاً وعلامةً بارزةً في شعرنا العربي، بل إنه أصبح الينبوع الأعذب والتيار الأقوى على مواكبة واقعنا الحضاري وحياتنا المعاصرة"[2].

ويضم ديوان "عاشقة الزمن الوردي" أربعا وعشرين قصيدة موزعة على مائة وست عشرة صفحة.

واتسم الديوان بنزعة رومانسية تحتفي بالمرأة والحب والطبيعة، وبما يعتري الذات الشعرية من ألم وحزن وغربة.

---

1 الثبيتي، محمد، ديوان الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009 م. ص217، 218.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص218، 219.

وعلى الرغم من بروز النزعة الرومانسية في معظم قصائد الـديوان إلا أن بعض القصائد في الديوان كانت تحمل رؤية تحديثية لمفهوم وبنية القصيدة، كما في قصيدة "هوامش حذرة على أوراق الخليل" .[1] حيث يتساءل الثبيتي قائلاً:

أَيرضى الشعر أن يبقى أَسِيراً

تُعذّبه محاصرةُ الخليل

وأغلالُ الوليد أبي عبادةْ

ويبقى كاهناً من عصر عاد

أَفِيقُوا أيها الشعراء إنّا

مللْنَا الشعر أغنيةً معاده

مللْنَا الشعر كِيراً للحداده

ويعلق أحمد كمال زكي على هذا النص بقوله: "من المؤكد أن الثبيتـي فـي ممارسته اللغوية كان محتاجاً إلى هذا الدفع ذلك أنه وجد نماذج غير تقليدية غنى بها صلاح عبد الصبور وحجازي والقرشي والبياتي وحاوي وفدوى طوقان"[2].

وعلى الرغم من ذلك فديوان الشاعر محمد الثبيتي الأول لم يكن ببعيد عـن موضوعات الشعر التقليدي كقصيدة "من وحي العاشر من رمضان"[3] التي يفخر فيها بتحرير سيناء وهزيمة إسرائيل في حرب أكتوبر 1973م المجيدة. ومنها قوله:[4]

حمى حزيران الكئيب أزالها

عزم القيادةِ والسلاح المنصفُ

فتعانقت مشبوبة راياتنا

حول القناة وحاملوها هتفُ

وكتائب الإيمان يدفعها الفدى

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص253، 255.

2 نادي المدينة المنورة، دراسات في الأدب الحديث من محاضرات النادي، المجلـد الثالـث، المدينة المنورة، 1415هـ، ص151.

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص239.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 240 .

قُدما وإسرائيل قلب يرجفُ

زالت بقايا زيفها وتمزقت

أسمالها وانشق عنها المعطفُ

فالمجد مجدول الضفائر ضاحك

والنصر مصقول الترائب مترفُ

ومن أغراض الشعر التي تم توظيفها في الديوان "الرثاء" كقصيدة "الخطـب الجليل في رثاء الملك فيصل"[1].

ويتضح من هذا التوظيف لأغراض الشعر القديم الأثر الذي تركته المدرسـة الشعرية المحافظة في نشأة الشاعر محمد الثبيتي.

وعلى الرغم من ذلك فالثبيتي في ديوان "عاشقة الزمن الوردي" كمـا يـرى شاكر النابلسي "يبحث عن أفق شعري جديد لكي يبـدأ البـدايات الحقيقيـة لكتابـة القصيدة الحديثة، والتي تعني بالنسبة له انجازاً حقيقيا ومتجاوزاً"[2].

وفي عام 1983م صدر للشاعر محمد الثبيتي الديوان الثاني "تهجيـت حلمـاً تهجيتُ وهماً"

وقد ضمنه الشاعر أربع عشرة قصيدة، وفي هذا الديوان تبتعد قصائد الثبيتي عن النزعة الرومانسية التي وسمت معظم قصائد ديوانه الأول، لتقترب مـن عـالم الحداثة الشعرية، ويتضح ذلك من عنوان الديوان "تهجيتُ حلماً تهجيتُ وهما" الـذي يفصح عن بداية تشكل رؤية جديدة للواقع والأشياء، لأن مرحلة التهجـي مرتبطـة ببواكير مراحل التعلم، وهذا يدل على ضرورة التدرج في اكتـساب هـذه الرؤيـة الجديدة لا من خلال الوعي المبني على إدراك سابق للواقع والأشياء، بل من خلال تجربة ذاتية صعبة وهذا ما تعبر عنه عملية التهجي، بحيث يتـدرج الـوعي فـي اكتسابه لرؤيته الشعرية الجديدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن ارتباط التهجي مرة بالحلم وأخرى بالوهم يعبر عن رؤية متمردة علـى حـدود المعرفـة العقليـة والإدراك الحسي، فتهجي الكلمات المكتوبة على الورق يـشترط وجـود المعرفـة

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص231 .

2 النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص181.

العقلية والإدراك الحسي للكلمات لكي يتم التهجي بشكل سليم، وهذا مـا لا يمكـن الوصول إليه في حالة تهجي الحلم والوهم فالرؤية في الحلم والوهم غير خاضـعة لحدود المعرفة العقلية والإدراك الحسي وقد تناقضهما أيضا.

ويرى سعيد السريحي أن الثبيتي قد استطاع في هـذا الـديوان "أن يتجـاوز مرحلة المخاض التي اتسم بها ديوانه الأول (عاشقة الزمن الـوردي) وأن ينطلـق بالشعر إلى آفاق رحبة تلتقي فيها معالم الحداثة، وتتجلى خلالها جرأته علي كـسر طوق الألف والاعتياد، والولوج بالشعر إلى عالم المفاجأة والدهشة، والخوض فـي التجارب الشعرية الصافية التي ترتقي على المناسبات العابرة وهموم الحياة اليومية المعتادة، وتمعن في الانسراب نحو عوالم النفس الخفية وما تنبض به من أحاسـيس تجاه الحياة والكون"[1].

بينما يرى محمد الشنطي أن الشاعر محمد الثبيتي في هذا الديوان: "يؤسـس للغة شعرية جديدة يستشرف آفاق الرؤيا في فضاء شعري لا يتلبـث عنـد الحلـم المتحرك بل يغوص في الواقع إلى ركبتيه ثم يشمخ إلى أعلى الذرى فـي فـضائه الدلالي"[2].

وعن هذه النقطة الواقعة بين الحلم والواقع يقول شاكر النابلسي "إنني أستطيع أن أشبه شعر الثبيتي في ديوانه "تهجيت حلما تهجيت وهما" بمسرح جورج شـحادة الذي وصف بأنه لا يتحرك في نقطة ليست واقعا ولا حلماً، ذلك أنه الواقع والحلـم في آن واحد. فـ "الثبيتي" هو هذا النوع من الفنانين، الذين يطمحون إلى أن يرتفـع الواقع بإنجازاته وإبداعاته إلى مستوى الحلم الإنساني الكبير"[3].

---

1 السريحي، سعيد مصلح، الكتابة خارج الاقواس دراسات في الشعر والقصة، نـادي جـازان الأدبي، جازان، 1986. ص77.

2 الشنطي، محمد صالح، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، نادي حائـل الأدبي، حائل، 2003. المجلد2، ص592.

3 النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص186.

وفي عام 1986 م أصدر الشاعر محمد الثبيتي ديوانه الثالث "التضاريس" ويتألف الديوان من خمس عشرة قصيدة تمتد على ست وثمانين صفحة وقد طُبع الديوان كما كتبه الشاعر الثبيتي بخط يده.

ويعد ديوان التضاريس هو الأبرز في تجربة الثبيتي الشعرية، فقد تميز الشاعر في هذا الديوان بجرأته اللغوية وتجاوزه للكثير من نماذج الشعر الحديث، ويرى سعد البازعي أن المسافة "الإبداعية الرؤيوية، مسافة النضج الفني والشعوري، بين معظم قصائد عاشقة الزمن الوردي بما يكبلها من تقليدية في الحس والتناول وبين احتدام الرؤى وتعقد البنية الفنية وعمق الرؤية في "التضاريس" هي مسافة استطاع الشاعر أن يختصرها في مدى زمني لا يتجاوز بضع سنين، محرقا أثناءها العديد من المراحل ومتوغلاً في مجاهل التحديث الشعري ومفازات التفرد والإبداع .... "التضاريس" لا تعلن مرحلة جديدة بالنسبة لمحمد الثبيتي فحسب، ولكنها تُمثل نقلة نوعية في شعرنا المعاصر"[1].

وتكمن أهمية ديوان التضاريس في تعامل الشاعر مع الأسطورة وطريقة توظيفها في الديوان، فالثبيتي كما يرى محمد الشنطي يحتفي في ديوان التضاريس "احتفاء شديداً بالنموذج الذي هو عنصر أسطوري يستقطب حوله الدلالات ليعيد تشكيله وتوظيفه على نحو يومئ من بعيد إلى جذره النصي القديم، ولكن دون التداخل معه أو ملامسته ملامسة مباشرة"[2].

وفي عام 2005 م تكفلت مجلة جهات الثقافية[3] في عدد خاص بإصدار الديوان الرابع للشاعر محمد الثبيتي وهو ديوان "موقف الرمال" الذي تضمن إحدى عشرة قصيدة ممتدة على مائة وخمس صفحات من الديوان.

وتولى الناقد عبد العزيز المقالح في مقدمة الديوان كتابة قراءة نقدية لأربعة نصوص شعرية في الديوان، وعنون المقالح قراءته النقدية بـ"الشاعر محمد الثبيتي

---

1 البازعي، سعد، ثقافة الصحراء دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، شركة العبيكان للطباعة، الرياض، 1991. ص175.

2 الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، ص593.

3 مجلة جهات هي إصدار ثقافي ينفذ في جدة ويطبع بدار شرقيات للنشر في القاهرة.

حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب"، وافتتح المقالح قراءته بقوله: "تسلمت منـذ أيـام نماذج شعرية من الديوان الجديد للشاعر محمد الثبيتي الذي تكفلت مجلـة جهـات بإصداره في عدد خاص؛ احتفاء بهذا الشاعر المبدع، وحضوره العميق في الحيـاة الأدبية منذ صدور ديوانه الثالث "التضاريس" الذي وضعه في مقدمة أهم الأصوات الشعرية في الجزيرة العربية والخليج.

وفي قراءة عاجلة للنصوص الأربعة التي أرادت مجلة "جهـات" أن تكـون موضع النظر والتعليق كنماذج لبقية نصوص الديوان، تأكد لـي أن هـذا الـشاعر يواصل مسيرة تقدمه نحو الجديد بخطى واسعة، فالمبدع الموهوب الذي خرج مـن قلب العمود الدافئ الجميل؛ حاملا ما تبقى في ذاكرته من إيقاع وقافية ورغبة فـي التحول والتغيير، لم يخطئ طريقه نحو الجديد الحقيقي محافظا على مشاعر الرقـة والعذوبة، وفي الوقت ذاته؛ فإنه يبدو في نصوصه المطولة كمـا فـي نـصوصه القصيرة حريصا على التركيز في استخدام اللغة، وفي بناء الصورة، وفي تكثيـف الدلالة دون الإخلال بالمعنى"[1]. ثم انتقل المقالح بعد ذلك ليعرض رؤيته النقدية مـن خلال تحليله لأربعة نماذج شعرية من الديوان وهي قصيدة "موقف الرمال موقـف الجناس" و"تحية لسيد البيد" و"الأعراب" و"تعارف".

وقد ربط الشاعر والناقد عبد العزيز المقالح في مقدمته بين رؤيتـه النقديـة للثبيتي في ديوانه "موقف الرمال" بشكل خاص، وبين رؤيته لتجربة الثبيتي الشعرية بشكل العام، فرأى أن الثبيتي قد كان في ديوان "موقـف الرمـال" متجهـا للجديـد الحقيقي، وحريصا في نصوص ديوانه المطولة والقصيرة على حـد سـواء علـى التركيز في استخدام اللغة، وفي بناء الصورة، وفي تكثيف الدلالـة دون الإخـلال بالمعنى، مع محافظته على مشاعر الرقة والعذوبة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى جعل المقالح من صدور الديوان الثالث للثبيتي "التضاريس" نقطة للتحول في تجربة الثبيتي الشعرية، وسببا لوضع الثبيتي في مقدمة أهم الأصوات الشعرية في الجزيرة

1 المقالح، عبد العزيز، الشاعر محمد الثبيتي حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب، مجلة دراسـات يمنية، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، العدد82، يوليـو – سـبتمبر، 2006. ص7، 8.

العربية والخليج، بينما استشرف المقالح في مقدمته مستقبل الديوان الرابع "موقف الرمال" ودوره في الانتقال بتجربة الثبيتي الشعرية وما تحقق لها من حضور فاعل ومؤثر في الحياة الأدبية من الحدود المحلية والإقليمية للجزيرة العربية ودول الخليج العربي إلى حدود الوطن العربي ككل.

ويختتم المقالح قراءته النقدية لنصوص الديوان بقوله: "أخيراً، أزعم أنني أعرف الشاعر محمد الثبيتي أو بالأصح اقرأه منذ عشرين عاماً ويزيد، متابعا انطلاقته وصعوده .. مؤكداً بذلك أن الديوان ميلاد دورة شعرية عربية جديدة، تبدأ هذه المرة من الجزيرة، وليس من بغداد أو القاهرة"[1].

وهذه النتيجة التي توصل إليها المقالح في ختام مقدمته مرتبطة بما جاء من حديث المقالح في بداية مقدمته عن شعراء الأطراف ودورهم في النهوض الحقيقي الذي يمر به المشهد الشعري في الجزيرة العربية والخليج، وظهور كمفاجأة مدهشة للنقاد، وغير متوقعة لشعراء المركز على حد تعبير المقالح "الذين ظلوا يرون في أقطارهم على الدوام مركزاً للتحديث الأدبي، والاجتماعي، والسياسي"[2]. ويرى المقالح أنه على الرغم مما أبدته تجارب شعراء الأطراف من قدرة "على تشكيل رؤية إبداعية ذات نكهة مختلفة، فضلاً عن شغف المبدع في هذه الأطراف بالتجدد والتجديد، ومحاولة اكتشاف مناخات وآفاق لم يقترب منها عالم الشعر بعد"[3]. إلا أن الإشكالية الملفتة للمقالح "أن المشهد الشعري في هذه الأطراف ولأسباب عدة لم يصل بعد بصفائه، وإضافاته إلى كل -أو حتى إلى بعض- الأقطار العربية"[4]، وقد توصل المقالح بعد استقرائه وتتبعه لتجربة الثبيتي الشعرية لهذه النتيجة التي يرى فيها أن الثبيتي في ديوان "موقف الرمال" قد قلب موازين القوى في الوطن العربي لصالح شعراء الأطراف على حساب شعراء المركز.

1المقالح، الشاعر محمد الثبيتي حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب، ص12 .

2 المقالح، الشاعر محمد الثبيتي حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب، ص7.

3 المقالح، الشاعر محمد الثبيتي حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب، ص7.

4 المقالح، الشاعر محمد الثبيتي حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب، ص7.

وفي عام 2009 م أصدر النادي الأدبي في حائل "ديـوان محمـد الثبيتـي الأعمال الكاملة" وهو أول عمل يفتتح به النادي الأدبي سلـسلة الأعمـال الكاملـة الصادرة عنه. وضم إصدار النادي الأدبي دواوين الشاعر محمد الثبيتـي الـسابقة وهي "عاشقة الزمن الوردي"، "تهجيتُ حلماً تهجيتُ وهماً"، "التـضاريس"، "موقـف الرمال"، وأضاف الشاعر لها ديواناً جديداً عنونه بـ "بوابة الريح" وقد تضمن هـذا الديوان قصائد جديدة للشاعر، وأخرى قديمة لم ينشرها الشاعر في دواوينه السابقة.

وقد تناول الناقد عبد العزيز المقالح عام 2010 بعض النصوص الجديدة في الأعمال الكاملة من ديوان "بوابة الريح" في قراءة نقدية أضافها فيمـا بعـد لكتابـه "مرايا النخل والصحراء. قراءات في نصوص لشعراء من الجزيرة والخليج"، يقول المقالح في هذه القراءة: "الشعر في الحياة كالذهب في الأرض، قليل ونادر، ولو لـم يكن كذلك لكان كل من نظموا الكلام شعراء. وكثيرون في هذا العصر أولئك الذين يركضون وراء سراب يسمونه شعراً والقليل من هؤلاء الراكضين فقط هـم الـذين يأتي إليهم الشعر كأصفى وأعذب ما يكون، ومن هؤلاء الشاعر محمد الثبيتي الـذي يرقد ومنذ أكثر من عام في أحد المستشفيات تحوطه محبة لا حدود لها من أصدقاء كثر ينتشرون على مستوى الوطن العربي، وتؤنس وحدته دعوات محبـي شـعره والحريصين على أن يبقى هذا الصوت الجميل الخـارج مـن رمـال الـصحراء وذكرياتها البعيدة قوياً ومفعماً بجسارة القول وعافيته بوصفه واحداً مـن المبـدعين القلائل الذين يشكلون المشهد الشعري الجديد في جزيرة العرب، ومن الذين يكتبون شعراً حقيقياً، ولا يفتأون يبحثون في تراب اللغة عن ذهب يصلح لكتابة القصيدة كما ينبغي أن تكون بغض النظر عن نسق تركيبها أو هوية شكلها"[1].

وفي هذه القراءة يستثني المقالح الشاعر محمد الثبيتي من شـعراء العـصر الذين أضاعوا طرق الشعر وهم الكثرة ليجعله من القلة الذين أتاهم الشعر الـصافي والعذب، وهو من المبدعين الذين امتلكوا جسارة القول ومن القلائل الـذين شـكلوا المشهد الشعري الجديد في جزيرة العرب، كما يرى المقالح أن الأصالة في صـوت

---

[1] المقالح، عبد العزيز، القبض على جمر القصيدة في أعمال محمد الثبيتـي، صـحيفة الحيـاة السعودية، العدد 17307، 2010/8/23. ص26.

الثبيتي ترجع لأمرين هما موهبة الشاعر القادرة على إبداع الجديد دائمـا، وثقافـة الشاعر الخارجة من قلب العمود الدافئ الجميل كما عبر المقالح، وارتبـاط صـوته بتضاريس جزيرة العرب الجغرافية والثقافية.

ومن ثم ينتقل المقالح ليتناول ديوان الأعمال الكاملة للثبيتي فيقول: "بين يدي، لحظة كتابة هذه الكلمات، الأعمال الكاملة لهذا الشاعر المتميز (مؤسـسة الانتـشار العربي، بيروت، 2009م) وتجمع هذه الأعمال بين دفتيها المطبوع مـن دواوينـه وغير المطبوع ، ويشعر قارئ هذه الأعمال من أول وهلة أنه إزاء شـاعر يكتـب الشعر بقدر من العفوية المدهشة وينسجه خيطاً خيطاً، وصورة صـورة، وأنـه لا يسبح على سطح بحر اللغة كما يفعل شعراء كثيرون وإنما ينغمس في الواقع بكـل أحواله وأهواله، ويسعى إلى تقديمه في تكوينات تعبيرية طازجة تجمع بين التلقائيـة والتعمق في إنتاج المدهش والمغاير من المعاني الحية النابضة تلك التي لم تكن أبداً ملقاة على الطريق، بل مما تتوق إليه نفس الشاعر وتبذل المستحيل لكي تصل إليـه مهما كلفها ذلك من جهد وعناء"[1].

ويرى المقالح أن أسلوب الثبيتي في كتابته للشعر يتسم بجمعه بـين العفويـة وبين التعمق في إنتاجه للمدهش والمغاير من المعاني الحية.

كما يرى المقالح من خلال قراءته أن قيمة شعر الثبيتي تنبع مـن ارتباطـه بالواقع، وليست من ارتباطه بالخيال وتعبيره عن المشاعر الذاتية، والأسـبقية فـي شعر الثبيتي للواقع وليست للخيال، ويستشهد المقالح بمقطع مـن قـصيدة "موقـف الرمال موقف الجناس" ليثبت أن شعر الثبيتي مهما أوغل في ابتعاده عـن المعـيش واستخدامه للانزيحات اللغوية فإنه يظل اقرب ما يكون إلى هويته الواقعية، ولهذا لا يزال الشعر في الوطن العربي من وجهة نظر المقالح قادراً على إعطـاء الكثيـر للإنسان والمجتمعات، على خلاف الكثير من المناطق المتقدمة من العالم التي لم يعد للشعر فيه دور يتجاوز حدود الإنشاء اللفظي.

ويختتم المقالح قراءته النقدية لديوان الثبيتي بقوله: "ولا منـاص فـي هـذه القراءة المطوقة بالمساحة المحددة من الإشارة إلى هذا الثراء الإيقاعي الـذي يبلـغ

---

[1] المقالح، القبض على جمر القصيدة في أعمال محمد الثبيتي، ص26.

ذروة الإشباع لدى القارئ الذي كان يتوهم أن الخروج على نظام البيتية في القصيدة العربية قد أضاع أهم مميزاتها وهو الغنائية، فالشاعر محمد الثبيتي يثبـت لقـراء قصيدة التفعيلة أنها قادرة على أن تكون أكثر احتفاء بالإيقاع بعد أن ينجح الـشاعر في تخليصه من سلبية الرتابة والتماثل.

ولا ينبغي أن يشطّ بنا الخيال أو التفاؤل الساذج كي نتصور أن في مستطاع الجزيرة العربية مهد القصيدة الأولى، أن تتخلى عن إرثها التاريخي مـن موسـيقى الشعر وما اكتسبته عبر العصور من جاذبية غير عادية حتى لنجـد أولئـك الـذين يكتبون قصيدة النثر في هذه البلاد يتعمدون -تحت تأثير تلـك الجاذبيـة- اختيـار الجمل ذات الإيقاع العالي والرنين العذب"[1].

---

[1] المقالح، القبض على جمر القصيدة في أعمال محمد الثبيتي، ص26

الفصل الثاني

الدراسة الموضوعية

1.2 موقف الشاعر من التراث:

يعد الشاعر محمد الثبيتي من أبرز رواد الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، وارتباطه بتيار الحداثة لا يعني الانفصال عن التراث أو رفضه، بل على العكس من ذلك "فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا –لأول مرة- أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب وأن يتمثلوه، لا صوراً وأشكالا وقوالب، بل جوهراً وروحاً ومواقف فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية"[1]. بحيث أصبحت علاقة الشاعر الحديث بتراثه علاقة استيعاب وإدراك لعناصر التراث، لا علاقة تقليد ومحاكاة لعناصر التراث.

والشاعر محمد الثبيتي يدرك أهمية التراث ودوره في تشكيل تجربته الشعرية، فيقول معبراً عن موقفه الفكري من التراث: "كنت اعشق الشعر منذ الصغر، فأبي كان يلقنني الشعر وأنا مازلت في المهد، شيء طبيعي وفطري أيضاً أن انشأ على تلاوة الشعر الجاهلي ثم ما تلاه من الشعر العربي كله، عشقت من الشعراء الكثير: الأعشى، عمر بن أبي ربيعة، أبو تمام، المتنبي، جرير، قرأت لهم الكثير ودخلت من خلالهم بوابة الشعر"[2].

ولكن هذا الإعجاب كما يرى الثبيتي لا يعني الخضوع للتراث والاستسلام لسلطانه عن طريق المحاكاة والتقليد، بل يعني الاستفادة منه، يقول موضحاً ذلك "ووجه الاستفادة لا يعني فهمه فقط واستعادته، ولكني أعني تمثله ومحاولته وتجاوز بعض رموزه واستغلال بعضها الآخر في تجربة شعرية حديثة"[3].

---

[1] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978م، ص28.

[2] مجلي، انطولوجيا الأدب السعودي الجديد، ص617.

[3] مجلي، انطولوجيا الأدب السعودي الجديد، ص618.

وقد اتخذ شعراء الحداثة من التمرد على السائد والمألوف عقيدةً لهم، وهذا ما جعلهم يعيدون النظر في الموروث لكي يعوا نقاط الضعف والقـوة فـي تـراثهم، والقول بان شاعراً ما ينتمي إلى الحداثة، فإن ذلك "يعني أول ما يعني، أن يكون له نقاط تماسه الحميم مع تراثه، وله في الوقت نفسه، نقاط خلافه مع هذا التراث، وهي قطعاً، نقاط تجعله مختلفاً عن شاعر ينتمي إلى تراث آخر"[1].

وقد انطلق محمد الثبيتي في موقفه الشعري من هذا الـوعي الـذي تعـززه الحاسة النقدية القادرة على انتخاب عناصر من التـراث لتوظيفهـا فـي التجربـة الشعرية. ويعتمد نجاح هذا التوظيف من خلال قدرة الشاعر على إعادة اكتشاف هذه العناصر، وبث الحياة فيها، فالعناصر التراثية لا تكتسب قيمتها مـن دلالتهـا فـي الماضي، إنما أصبحت قيمتها الفنية تعتمد على قطبين الأول منهما هو الشاعر نفسه ومدى قدرته على استغلال إمكانات هذه العناصر المنتخبة من التراث، وتوظيفها في تجربته الشعرية الحديثة، بشكل يضيف إلى قيمتها القديمة قيماً جديدة، فـ"المعرفة لم تعد لدى المدافعين عن الأصالة استعادة القديم، ولكنها اكتشاف الجديد"[2].

أما القطب الآخر فهو التراث نفسه وما فيه من قيم وعناصر لـم يتجاوزهـا الزمن، وما تزال تلهم وتخصب خيال الشعراء والمبدعين، وتتميز بأنهـا ذات أفـق مفتوح وترفض الانغلاق على زمنها، فتتجدد ويتردد صداها في كل دورة زمنيـة، ففي مجال الشعر نجد بعض الشعراء كالمتنبي على سبيل المثال لازال إلـى يومنـا الحاضر يؤثر في الشعراء فيستلهمون شعره ومواقفه، بينما نجد شعراء آخرين قـد بزغ نجمهم في وقتٍ ما ثم نسيهم الناس بعد أن تجاوزهم الزمن.

ويزخر التراث بالعديد من القيم الفنية والفكريـة والاجتماعيـة والـسياسية والدينية منها ما هو قادر على مقاومة الزمن، ومنها ما قد تجاوزه الزمن، والشاعر الحديث يرفض التقليد وكل مظاهر الجمود والثبات، لذلك نجده يرفض القدسية التي يضفيها النقد الكلاسيكي على التراث، ويدعو إلى تجاوز وتخطي كل مظاهر الجمود

---

[1] العلاق، في حداثة النص الشعري، ص45.

[2] رثفن، ك. ك. قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبـي، دار الـشؤون الثقافيـة العامة، بغداد، 1989. ص234.

والثبات وسبيله في تحقيق هذا التجاوز هو الإبداع والابتكار، "فليس القـديم سـوى نقطة ارتكاز أو نقطة بدء. والوقوف عنده أو حصر الجهد فـي دائرتـه قـصور، وخيانة لهذا التراث نفسه، وكسل عقلي لا يغتفر".[1]

وقد أدرك الشاعر محمد الثبيتي أن علاقة المبدع بالتراث في العصر الحديث قد أصبحت علاقة تأثير وتأثر، فالشاعر يرتد "إلى التراث ليمتاح من ينابيعه السخية ما يساعده على إيصال تجربته الحديثة إلى المتلقي، وفي نفس الوقت تكتسب هـذه المعطيات التي استعارها الشاعر غنى وشباباً. وهكذا يـتم الأخـذ والعطـاء مـن الجانبين."[2]

ولهذا فالثبيتي يرفض النظر لعناصر التراث على أنها قوالب جامدة لا يمكن المساس بها، ويرى الثبيتي في هذا الشكل من النظر للتراث خطراً علـى التـراث نفسه، فالقيمة الحقيقة للتراث هي قدرته على تفجير الطاقات الكامنـة فـي نفـوس المبدعين، وهذا ما عبر عنه الثبيتي منذ صدور ديوانه الأول كقصيدة "هوامش حذرة على أوراق الخليل"[3] التي يقول فيها:

أيرضى الشعر أن يبقى أسيراً
تُعذبه محاصرةُ الخليل
وأغلالُ الوليد أبي عبادة
ويبقى كاهناً من عصر عاد
تلاشتْ في ملامحه الأمانِي
فلا شقاء،
يلوح بناظريهِ ولا سعادةْ[4]

---

[1] هلال، محمد غنيمي، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مـصر، القـاهرة، د.ت. ص53.

[2] زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربـي المعاصـر، دار الفكـر العربي، القاهرة، 1997، ص61، 62.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص253.

[4] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص253.

فالشعر تمثيل للواقع يتطور بتطور الزمن، ولكن زمن الشعر لم يتطور فقـد بقي أسيراً لمرحلة معينة من مراحل التطور، فنغلق على نفسه، وفقد صلته بالواقع، "ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقة في زمان غير زمانه إذا كان الشكل وحـده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه. وإنما الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو قيمتـه الروحية والإنسانية الكامنة فيه، أي قيمته المعنوية"[1]، وعندما يفقد الشعر هذه القيمة الروحية والإنسانية يصبح كما يصفه الثبيتي بليداً:

وترقص حوله الأفراح شوقاً

فيرتسم التعجب في خطاه

وتضحك في محياه البلادةْ

فينسى نفسه

وينسى عصره

ويقوم يتلو

تراتيل التنطع و الزهادةْ

وينبش مقبرةً قديمةً

ليلقي في مسامعنا قصيداً

وشعراً قيل في "عام الرمادة"[2]

هذا ما أصبح عليه الشعر من وجهة نظر الشاعر، وقد ربط الثبيتـي زمـن الشعر بعام الرمادة ليؤكد افتقار هذا الشعر للقيمة الفنية، ومهمة الشعراء هي الثورة على هذا الجمود والتحجر في الشعر، فـ"الثبيتي يقول للشعراء ابدءوا مـن جديـد. ارجعوا إلى أنفسكم. ربما ضل بنا وبكم الطريق."[3].

ولذلك كان لزاماً على الشاعر أن يتمرد على العبوديـة، وأن يمـنح الـشعر حريته، وذلك باقترابه منه، ومخاطبته، وإظهار معالم واقعه وزمانه في شعره:

نريد الشعر أن ينزل إلينا

---

[1] إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص29.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص254.

[3] ناصف، مصطفى، الوجه الغائب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م. ص106

يخاطبنا

ويحلق في سمانا

يمارس بين أعيننا العبادةْ

نلوذُ بهِ

ونهرب من متاعبنا إليهِ

فيلقانا

وقد ألغى عناده

ولا يغضب إذا ما قيل يوماً

بناتُ الشعر مارسن الولادة

صبغن شفاههن بألف لونٍ

وألغين الخلاخل والقلادةْ

وارتدن الفنادق والمقاهي

ورافقن الطبيب إلى العيادةْ[1]

ولكن الواقع الذي يعيشه الشاعر في الحاضر يخالف تطلعاته وأحلامه، يقول الثبيتي مصوراً واقعه:

مأساتنا في خطونا المصلوب

في صدر الزمن

في حبنا المنقوش في طبع الرياح

نفنى، ونبتلع الجراح على الجراح

بلا ثمن

الوهم يولد بين أعيننا

ضياع

نجم يطل على الحقول

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص255، 256.

بلا شعاع[1]

وهذا الموقف لا يعني بالطبع رفض التراث، لأن "الشاعر المعاصر هو ابـن للماضي وخاصة الماضي الشعري الذي لا يمكن فصله عن ذات الشاعر ومخيلتـه وثقافته بشكل عام، فالموروث الأدبي سيظل يرافق الشاعر الحديث، ويضيف إليـه عدداً من الروافد والقيم الفنية"[2].

إن الثبيتي لا يرفض الموروث التراثي بشكل كامل، ولا يدعو إلى مقاطعته، إنما يريد أن ينفض عنه سمة الجمود التي أصابته، ويدعو إلى الاستفادة منه، ليكون مكوناً ثقافياً ينطلق منه الشاعر في أفق الإبداع البعيد عن الإتباع والتقليد.

وتكمن أهمية التراث وقيمته من وجهة نظر الشاعر في ارتباطه بالحاضـر، ودوره في الارتقاء بهذا الحاضر، ومن ثم التطلع إلى المستقبل، لذلك لا يمكن النظر إلى التراث على أنه ماض منعزل لا تربطه بالحاضر وشائج، وذلـك راجـع إلـى طبيعة الزمن نفسها "فللماضي نصيبه في تشكيل الحاضر والمستقبل"[3].

وقد ساهم الواقع الذي يعيشه الشاعر في تعميق إحـساسه بثقـل الحاضـر المحكوم بما أنتجه التراث في الماضي، وثورة الشعر الحديث هـي "ثـورة علـى الجانب غير الحتمي من اللغة، أعني أنها دعوة لخلق عالم شعري مواز لهذا العالم، من خلال إنشاء علاقات تعبيرية وتصويرية جديدة"[4]، والتحقق الفعلي لذات الـشاعر لا يكون إلا عن طريق الابتكار والتجاوز، وهذا الهاجس قد شغل الثبيتي في معظـم قصائده، "ابتكر للدماء صهيلاً تدثر بخاتمة الكلمات"، "ابتكر للرماح صبوحاً"، "ابتكر

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 259، 260.

[2] مجهول، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، بغـداد، 1982م، ص 222.

[3] الرواشدة، سامح، شعر عبد الوهاب البيـاتي والتـراث، وزارة الثقافـة، عمـان، 1996م، ص153.

[4] عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة الكويت، 1998م، ص112، 113.

للطفولة شكلاً"، "ابتكر للطفولة عرساً تعلق فيه التمائم"[1]، وقوله أيضاً "يأيها الشجر البدائي ابتكر للطير أغصاناً وللأطفال فاكهةً"[2].

وهذا الإبداع يقتضي بالضرورة التوجه إلى المستقبل، لأن الشاعر يترقب إمكانية التحقق في المستقبل، فالمستقبل وحده هو من يخبئ إمكانية التحقق من عدمها.

وقد أفاد الثبيتي من التراث بشكل كبير في تجربته الشعرية، ومن صور الإفادة من التراث في شعر الثبيتي، ستتناول الدراسة توظيف القناع التراثي، وتوظيف التراث الشعبي.

أ: توظيف القناع التراثي:

يعد القناع من الأدوات الفنية التي استخدمها الشاعر العربي المعاصر في التعبير عن موقفه من قضايا عصره، وهو "حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتنطق خلال النص بدلاً منه".[3] وهذه الشخصية التي يختبئ وراءها الشاعر غالباً ما تكون شخصية تاريخية،[4] وذلك "ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات".[5] وقد وظف الشاعر محمد الثبيتي تقنية القناع في قصيدة "أيا دار عبلة عمت صباحاً"[6] التي كتبها عقب الاجتياح الإسرائيلي للبنان ومحاصرته بيروت عام 1982م، وتقنع الثبيتي في هذه القصيدة بقناع عنترة بن شداد ولكن عنترة يظهر في

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص69، 70.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص114.

[3] الرواشدة، سامح، القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، مطبعة كنعان، أربد، الأردن، 1995. ص10.

[4] عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص121.

[5] عصفور، جابر، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2008. ص215.

[6] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص177.

هذه القصيدة بشكل مخالفٍ لسيرته التاريخية المليئة بانتـصاراته، لتبـدأ القـصيدة بصوت عنترة:

غريقٌ بليل الهزائمِ سيفي

ورمحي جريح

ومهري على شاطئ الزمن العربي

يلُوك العنان

أُعانقُ في جسدي شبحاً

مثخناً بالجراح

ومرثيةً للكمي الذي ضاع من يدِهِ

الصولجان[1]

يفتتح الشاعر محمد الثبيتي قصيدته متقنعاً بشخصية عنترة، لتبـدأ القـصيدة بصوت عنترة الذي يتحدث بضمير المتكلم عن ظروفه التي يعيشها في الحاضر لا الماضي، وتبدو صورة عنترة في بداية القصيدة صادمة للمتلقي، لأن صورة عنترة العالقة في الذاكرة كرمز للبطولة لا تظهر، كمـا تختفـي روح عنتـرة الثوريـة والمتمردة في القصيدة، ويمكن القول أن وجه الشبه الوحيد بين صوت قناع عنتـرة وبين عنترة نفسه هو الاسم فقط، لأن جميع العناصر التي أسهمت قديماً في تكـوين صورة عنترة البطولية وميزتها عن غيرها كسيفه ورمحه ومهـره وجـسده ويـده وعشقه وصولجانه، قد استحالت في الحاضر إلى عناصر تصور الضعف والـذل، وتمسخ صورته من بطل إلى مهزوم.

وفي كل يومٍ

أموتُ على الطرقاتِ

ويفترس الجدري ملامح عِشقي

ويمسخُ لوني

كأن حصانِي لم يعزفِ الموتَ

لحناً فريداً

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص177.

وحرباً عوان[1]

فعنترة الذي عاش في الماضي رمزاً للبطولة يعيش في الحاضر فاقداً لهويته.

كأنّي لم ألقِ في ماء دجلةَ

والنيل

حزن الصحاري

ولم أسقِ من عرق الشمسِ

تيما..

وزحلةَ..

والقيروان[2]

وفي هذا المقطع يظهر عنترة وكأنه قد أطل من التـاريخ علـى الحاضـر، فانتابته مشاعر الألم والحزن عندما رأى ما حل بأرضه ودياره التـي دافـع عنهـا وحماها في الماضي، وقد استحالت في الحاضر بعد أن تخلت عن تراثها إلى أرض ذل وضعف، وفي مقابل هذا الحاضر يستعيد عنترة الماضي المجيد الـذي عاشـه، فيقول:

كتبتُ على صفحات البيارقِ

ملحمةً من دمي

وألبست أرصفة الوطن المتمردِ

ثوباً قشيباً من الأرجوان

ولي في ضمير الأوابدِ

يومان:

ويوم "بِجفر الهباءةِ"

تَحملُ أوزاره غطفان[3]

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص178.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص178.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص179.

ويظهر عنترة في هذا المقطع مفتخراً بما قدمه للوطن، وارتبطـت بطولـة عنترة بالعشق وبالدفاع عن نساء قبيلته كما ارتبطت بطولته بالوطن، ومن ذلك مـا فعله عنترة من الدفاع عن نساء قبيلته عندما تفرق فرسان بني عبس، فصمد عنترة في وجه الجيش وحده مدافعاً عن نساء قبيلته حتى انهزم الجيش، وما ترتب علـى ذلك من انتصار عبس على ذبيان في يوم جفر الهباءة.[1] ومن ثـم يتوجـه عنتـرة بخطابه إلى ابنة عمه ومعشوقته عبلة متسائلاً.

ترى يا ابنةَ العم

ماذا جرى؟

وهل حمد القوم عند الصباح

السرى

وداحس!؟

ماذا دهاه

أمازالَ يحجل من كبوات الرهان

ويمسح آثامه في جبين

الزمان[2]

وفي هذا المقطع يستدعي حالتين من حالات توظيف التراث، الأولى منهمـا يستدعي فيها عنترة المثل "عند الصباح يحمد القوم السرى"[3] وقد قاله خالد بن الوليد رضي ا عنه في رافع بن عمرو الطائي الذي كان لصاً في الجاهلية، ثـم اسـتغل

---

[1] أحد أيام معركة داحس والغبراء بين قبيلة عبس وقبيلة ذبيان "وكانت عبس أرادت النزول ببني سليم في حرتهم، فبلغ ذلك حذيفة بن بدر الفزاري، فهزم بني عبس، واستنفذ ما كـان فـي أيديهم، فلم يزل عنترة دون النساء واقفاً حتى رجعت خيل بني عبس، وانصرف حذيفة إلى ماء يقال له الهباءة يغتسل هو وأخ له يقال له حمل بن بندر. فلما اجتمعت فرسـان عـبس طلبوا بني بدر، فأصابوا حذيفة وأخاه في الماء يغتسلان فقتلوهما. ديوان عنتـرة، مرجـع سابق، ص240.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص180.

[3] الميداني، أحمد بن محمد ، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة الـسنة المحمدية، القاهرة، 1955م، ص3.

رافع الطائي خبرته بمسالك الصحراء بعد دخوله الإسلام ليرشد جيش خالد بن الوليد بعد أن أمره الخليفة أبو بكر الصديق رضي ا عنه بالتوجه من العراق على وجـه السرعة لنصرة المسلمين في الشام بعدما اجتمعت عليهم جيوش الروم. فسلك رافـع الطائي بالمسلمين طريقاً مختصراً للشام. فقال فيه خالد بن الوليد:

در رافـــع أنـــى اهتـــدى	فَوز مـن قُراقـر إلـى سـوى
خمساً إذا سار بـه الجـيشُ بكَـى	ما سارها من قبلـه إنـس يـرى
عند الصباحِ يحمد القَـوم الـسرى	وتَنْجلي عنهم غَيابـاتُ الكَـرى[1]

وفي هذه الحالة فالقوم قد حمدوا السرى، لأن وصول جيش خالد بن الوليـد بهذه السرعة كان سبباً رئيساً في انتصار المسلمين في الشام، والفضل في ذلك يعود لرافع الطائي رضي ا عنه. بينما يتساءل عنترة في الحالة الثانية عـن الحـصان داحس الذي قيل عنه في المثل "أشأم من داحس"[2] وكان السباق الـذي جـرى بـين داحس حصان قيس بن زهير وبين الغبراء فرس حذيفة بن بدر سبباً في قيام حرب داحس والغبراء التي امتد بها الزمن زهاء نصف القرن حتى كادت تفنيهما. وسؤال عنترة عن حال داحس المقترن بعلامة التعجب قبل الاستفهام، هو محاولة للربط بين ما جرى في الماضي من حرب داحس والغبراء التي مات فيها عنتـرة بـن شـداد والكثير من شجعان العرب، وما ترتب على ذلك من انقسام قبائل غطفان، لإسقاطه على حاضر الوطن العربي، وما يحدث فيه من حروب وانقسامات.

وفي ظل هذا الوهن الذي أصاب الأمة وحالة التفكك التي يعيـشها الـوطن العربي، حاول عنترة أن يعيد بطولته الفردية عندما رأى ما حل بأوطانه، وأن يكون حصناً منيعاً في وجه أعداء الوطن، ولكنه لم يستطع ذلك، لأن الجميع قد تخلى عن دوره في الدفاع الوطن، وأسندوا لعنترة وحده مهمة الدفاع والتصدي لما يعتـرض وطنهم من أخطار:

يعاقر فيك التفاهات قومي

---

[1] الميداني، مجمع الأمثال، ص3.

[2] الميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص379.

ويدعون في كلّ نازلة

عنترةْ

فإن كنتُ بين الطلائع

أزجر عنهم زحف المنايا

فمن للميامن..

والقلبِ...

والميسرةْ[1]

وتنتهي القصيدة بإفلاس بطولة عنترة، فيقول عنترة البطل العربي الأسطوري الذي ألهب ذاكرة الأجيال ببطولته وفروسيته وعشقه، واصفاً النتيجة المأساوية التي آلت إليها بطولته الفردية في ظل تخلي الجميع عن مهمتهم ودورهم في الدفاع عـن الوطن:

قفي يا ابنة العم

ها أنا أنقع أوردتي في جراح

الليالي

وأصرخ واعبلتاه!!

وها أنا ذا

أتمدد فوق بقايا رفاتي

وأصرخ.... واعبلتاه!![2]

وقناع عنترة في هذه النهاية قد عاد إلى النقطة التي ابتدأت منهـا القـصيدة، ولهذا يمكن أن تسمية هذا النص بالنص الدائري وهو النص الذي "يبدأ بموقف مـا، ثم يتحرك باتجاه أو غير اتجاه، لكنه يعود إلى الموقف الذي بدأ منه، ويحـط فـي محطة الانطلاق نفسها"[3]، وعلى الرغم من التغيير الطفيف الذي أحدثتـه اسـتغاثة عنترة وندبة لابنة عمه عبلة، واختتام النص في النهاية بهذه المفارقة التـي يتبـادل

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص181، 182.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص182، 183.

3 الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص154.

فيها عنترة دوره مع عبلة، والتي يصبح غياب عبلة كرمز للأنوثة والخصوبة هـو السبب في ضياع بطولة عنترة وظهوره بهذه الصورة، إلا أن الصورة التي رسمها عنترة لنفسه في نهاية القصيدة لا تختلف عنها في البداية، فالهزيمة والذل والانكسار هي سمات لصوت قناع عنترة في بداية القصيدة ونهايته.

ب: توظيف التراث الشعبي:

مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متـشابكاً مـن الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية والتي بقيت عبر التـاريخ. ويـضم التراث الشعبي الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية، "كمـا يـضم أيـضاً الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي أو العطاء الجمعي لأدباء الشعب في مـسيرته الحضارية من قديم وإلى اليوم"[1].

ويرى حلمي بدير أن التراث الشعبي يشمل "كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة، والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة، والاحتفال بالمناسبات التي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية"[2].

كما قام علماء الفلكلور بتقسيم مواد التراث الشعبي إلى أربعة أقـسام هـي، المعتقدات والمعارف الشعبية، العادات والتقاليد الـشعبية، الأدب الـشعبي، الثقافـة المادية والفنون الشعبية[3].

وتكمن جاذبية التراث الشعبي في أنه "يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والنـاس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية - إلى حد ما - في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حياً"[4]، وعلى الرغم من اتسام القصيدة بالطابع المحلي الإقليمي الخالص عند

---

[1] خورشيد، فاروق، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، 1992، ص12.

[2] بدير، حلمي، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1986، ص15.

[3] الجوهري، محمد، علم الفولكلور دراسة في الانثروبولوجيا الثقافية، دار المعـارف، القـاهرة، ط3، 1987، ص33.

[4] عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص118.

توظيفها للتراث الشعبي مما يصعب معه تجاوز حدود الإقليم الواحد كما يرى إحسان عباس[1]، إلا أن ذلك لا يعني عزلة التراث الشعبي المحلي عن تراث الشعوب الأخرى، فتراث الشعوب يلتقي ببعض في العديد من المضامين الفكرية والدلالات الاجتماعية بغض النظر عن اختلافاتها في الحدود الهامشية[2].

ويظهر التراث الشعبي في شعر الثبيتي من خلال توظيفه لعدة مضامين شعبية في شعره، منها الحكاية الشعبية كقصيدة "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم"[3]، ويتضح من العنوان أن الشاعر قد أفاد من كتاب "ألف ليلة وليلة"[4] الذي يعد من أهم مصادر الموروث الفولكلوري تأثيراً في الشعر العربي الحديث[5]، يقول الثبيتي:

تناثرتِ بين المدينةِ والبحرِ
والشاطئ القزحي
الذي أقلعت منه أشرعةُ
السندِباد
وجاءت مراكِبكِ المخمليةُ
حالمةً كمياهِ الخليج
وصاخِبةً كصهيل الجِياد[6]

يفتتح الثبيتي قصيدته متحدثا إلى شهرزاد بصيغة ضمير المخاطب، ويرى علي عشري زايد أن الشاعر "يتخذ من الشخصية هذا الموقف عندما يحس بأن

---

1 عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص119، 120.

2 سلام، رفعت، بحثاً عن التراث العربي نظرة نقدية منهجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، ص261، 262.

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص141.

4 القلماوي، سهير، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1976.

5 زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص152.

6 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص141.

الشخصية لا تحمل تجربته هو الذاتية"[1]، وقد ربط الشاعر بين شخصية شهرزاد وشخصية السندباد في القصيدة الذي تتوافق ملامحه العامة مع الأوصاف التي ذكرها الثبيتي كالشاطئ والأشرعة والمراكب والعواصف، وتعد شخصية السندباد من الشخصيات الرئيسة في "ألف ليلة وليلة"، وقد ارتبطت حكايات السندباد بالمغامرة وحب استكشاف المجهول، وبرحلاته التي يجوب فيها البر والبحر، والتي يعود منها في كل مرة سالماً ومحملاً بالكنوز، ومن ثم يروي للناس ما جرى له في رحلته من مخاطر. بينما ارتبطت حكاية شهرزاد بالسلطان الظالم شهريار، الذي كره النساء وقرر بعد أن خانته زوجته أن يتزوج في أول كل ليلة فتاة عذراء وأن يقتلها في آخر الليلة نفسها، ولكن شهرزاد استطاعت أن تتصدى له وأن تغيره عن طريق القص، فقد احتالت شهرزاد على شهريار بذكائها وسردت له قصة طويلة استمرت حتى طلوع الفجر، مما اجبر شهريار على الإبقاء على حياتها لتشوقه لمعرفة نهاية القصة، ولكن الموقف نفسه كان يتكرر في كل ليلة، لتنتهي قصة شهرزاد بتغير شهريار وتراجعه عن قتل شهرزاد.

وفي القصيدة جاءت شخصية شهرزاد مرتبطة بشخصية السندباد، ولعل السبب في ذلك يكون رغبة الشاعر في الإيضاح للمتلقي أن شهرزاد التي يتحدث إليها في القصيدة ليست هي شهرزاد التي توقف مصيرها على مدى قدرتها على الاستمرار في القص وعلى إبهار شهريار بما ترويه، وارتباطها بالسندباد في القصيدة يمنح شخصية شهرزاد دلالات جديدة، لأن حكاية شهرزاد في الموروث الشعبي ترمز لقدرة الفن على تغيير أصعب الظروف، وذلك لارتباطها بالسلطان الظالم شهريار، ولكن شهرزاد في هذه القصيدة جاءت لتكشف عن أبعاد جديدة في شخصيتها وهي القدرة على التجريب والمغامرة في عالم القصيدة، وذلك لارتباطها بشخصية السندباد. كما أن أوصاف شهرزاد ابنة الوزير قد اكتسبت في القصيدة ملامح ابنة البادية لارتباطها برائحة الشاذلية والهيل والزعفران وانسكاب الدلال، بالإضافة لملامحها العامة كالبوح والحكاية والليالي:

تُحيلين ليل المدينَةِ

---

[1] زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص212.

أسئلةً

وهموماً

ورتلاً مِن العاشِقين

وأرصفةً للرحيل

ونهراً من الفَرحِ المر

فيه انسكاب الدلال

الشمالى

ورائحةُ الشاذِليةِ

والهيل

والزعفران

وريح الشمالْ[1]

ولعل ارتباط شهرزاد بأوصاف بنت البادية، وما رافق ذلك من أوصاف المكان الدالة على بيئة البادية كـ"انسكاب الدلال الشمالى ورائحة الشاذلية والهيل والزعفران"، ما يسوغ ارتباط شهرزاد بشخصية السندباد، لأن الحاجة هي التي اضطرت شهرزاد للقص في حكايتها مع شهريار، فالقص بالنسبة لشهرزاد كان شكلاً من أشكال مقاومة الموت، بينما القص عند شهرزاد البادية كان بحثاً عن الجمال، وبحثاً عن ما تبتكره الذاكرة الشعبية من خيال قادر على الإبهار.

تُحدثُ عنكِ ملاعب قَيسٍ

وليلَى

وكُل التخومِ التي عشِقَتْها الغُيوم

ورفتْ عليها دِماء القَبِيلَةْ

ويعشَقُكِ النخْلُ

والذكرياتُ بِسقْطِ اللوى

والكَثِيب الذي وسدتْه المنَايا

كُلَيباً

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص142.

وخَطتْ عليهِ القَوافِي

جلِيلَةْ

وتلك عيون المساءِ

الغريقةِ بين الأساطيرِ والحلمِ

جاءت مكللةً بالحكايا

وخوفِ الصبايا

فماذا ستَحكِي لنا شَهرزاد[1]

يمزج الشاعر في هذه القصيدة بين شهرزاد وشخصيات مختلفة من التراث العربي، مما يطرح سؤالاً ما الرابط بين شهرزاد وما سبقها من قصص ابتداء من سندباد ووصولاً للجليلة، ومن ينعم النظر يجد أنها جميعاً قصص حب لم تدم ولم يكتب لها النجاح في زمنها وتعرض أبطالها في حياتهم للمعاناة والألم، ولكن الذاكرة الشعبية قد خلدت هذه القصص وخلدت أبطالها، ومع مرور الزمن تم تدوين هذه القصص التي حفظتها الذاكرة الشعبية، وبذلك استطاعت هذه القصص أن تتجاوز حدود الطابع المحلي الإقليمي الخالص بعد انتقالها من الذاكرة الشفوية إلى الكتاب، لتصبح فيما بعد من العلامات الدالة على أصالة التراث العربي، وعلى قدرة العرب على الإبداع والابتكار، وما يدل على ذلك أن الثبيتي قد انتخب هذه القصص المرتبطة ببعض، والدالة على استمرار الإبداع العربي، فقصة حب قيس لليلى العامرية التي خلدها في شعره وتناقلها الناس من بعده قد جرت أحداثها بعد ظهور الإسلام، ترتبط بما جرى قبل الإسلام من قصص كقصة امرؤ القيس مع حبيبته بسقط اللوى التي خلدها في معلقته، وبقصص أقدم من ذلك كقصة قتل كليب بن ربيعة التغلبي وبكاء زوجته الجليلة.

ولعل سؤال الثبيتي "فماذا ستحكي لنا شهرزاد" قد جاء ليعبر عن الشعور بافتقار الحاضر لوجود شهرزاد، ولكنه في نفس الوقت قد حمل السؤال في طياته نظرة متفائلة بالمستقبل وبقدرة شهرزاد على العودة.

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص144.

ولهذا يقول الثبيتي مخاطباً شهرزاد ومتفائلاً بعودتها الجديدة، وشهرزاد في هذا السياق هي قصيدة الشاعر البدوية التي يستشرف بعثها في المستقبل:

غداً.. يهطلُ الضوء

تهمي لياليكِ

غداً

يتَوشح ليلُكِ بالياسمِين

وتَنْمو على شَالِكِ البدوي

حقُول العِنَب

وتدخل في مضامين الأدب الشعبي جميع المعتقدات والسلوكيات والعادات والتقاليد الاجتماعية التي مارسها أفراد المجتمع على مر العصور، فالموروث العربي الشعبي كما يرى فاروق خورشيد يضم "الحصيلة الشعبية المتبقية من الممارسات الشعبية لأبناء المنطقة كلها عبر التاريخ، سواء منها ما تبقى من ممارسات عرفتها شعوب المنطقة قبل الإسلام، أو ما تمت ممارسته في أقاليمها المختلفة بعد انتشار الإسلام"[1].

ومن هذه المعتقدات والممارسات المنتشرة في الأوساط الشعبية التي تضرب جذورها في عمق التاريخ العربي، ما درج المؤلفون القدامى على تسميتها بعلوم العرب وهي: النجامة والفراسة والعيافة والكهانة والعرافة، وعلى الرغم من تحريمها بعد ظهور الإسلام، إلا أنها تجد مكانا لها في الأوساط الشعبية. وقد عرفها قديما سكان جزيرة العرب في محاولة منهم للكشف عن المستقبل، وهذا راجع لطبيعة الصحراء القاسية، وأفاد الثبيتي من هذه الموروثات الشعبية فوظفها في شعره، ومن ذلك ما نجده في قصيدة "الأجنة"[2] إذ يقول الثبيتي:

وأَجنةٍ يستَنْبِئُون الريح عن زمن اللقَاحِ

ويزجرون الطير

ماذا عن مواعيد البكاءِ المر

---

[1] خورشيد، الموروث الشعبي، ص23.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص93

والل‍عبِ الخُراِفي المباح؟

ماذا عن الأعراس،

ماذا عن دمِ الياقوتِ

والكتبِ المشاعة[1]

وفي هذا المقطع من القصيدة يشير الثبيتي إلى موروثـات العـرب الـشعبية القديمة كاستنبائهم للريح فقد كان العرب إذا هبت الريح من جهة الجنوب استبشروا وإذا هبت من الشمال تشائموا، ولذلك "سموا الجنوب لاقحا. وسموا الشمال عقيما"[2]، ومن ممارسات العرب الشعبية قديما أن يقوم الشخص بزجر الطير قبـل سـفره أو اتخاذه لقرار ما، فإن طار عن يمينه استبشر ومضى في أمره الذي عـزم عليـه، ويسمى هذا الطير بالسانح، ويحجم العربي قديما عن سفره ويملؤه التشاؤم إن طـار الطائر عن شماله واسمه البارح، كما أشار الثبيتي إلى طقوس الموت والألعـاب و الأعراس. وكانت غاية العرب من هذه الممارسات هي البحـث عـن مـا يخبئـه المستقبل.

وقد جاءت الثبيتي بهذه الإشارات في القصيدة للتعبير عن حالة الأجنة التـي عنون بها القصيدة، فالثبيتي يرى أن مستقبل الأجنة التي لم تولد بعد في ظـل مـا يعانيه الواقع العربي المعاصر يقارب حالة الاستنباء والزجر التي عاشتها العـرب قديما، فعلى الرغم من "أن الفولكلور صدى للماضي، ولكنه في نفس الوقت صـوت الحاضر المدوي"[3].

ويعد الشعر الشعبي من فروع الأدب الشعبي الرئيسة، فالشعر الشعبي يستقي مضامينه وتقاليده الشعرية من طبيعة البيئة المحلية لأبناء الجزيرة العربيـة، ومـن مضامين القصيدة الشعبية في الجزيرة العربية الشعرية التي وظفها الثبيتي في شعره

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص93

2 الدينوري، عبد ا بن مسلم بن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامـة، بغداد، 1988. ص167.

3 سوكولوف، يوري، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حـواس، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، ط2، 2000. ص139.

ذكر القهوة، فقد درج في القصيدة الشعبية ذكر القهوة، وذلك لارتباط القهـوة ببيئـة أبناء الجزيرة العربية في اجتماعاتهم ومناسباتهم وسمرهم، ومن الطبيعي أن تعبـر القصيدة الشعبية عن هذا الارتباط، والشعر الشعبي لا يختص وحده بهـذه الميـزة فـ"الشعر العربي ظل يتمثل في وضوح حياة العرب وطوابعهـا الـشعبية طـوال عصوره"[1]، ومن ذلك ما نجده في قصيدة "فواصل من لحن بدوي قديم"[2]، إذ يقـول الثبيتي:

هاتِها يا صاحِ، شَقراء التصابِي
من سنا الأفراح والنور المذابِ
يتجلّى حولها "الربع"، إذا ما
شرق الليل بتدليل الربابِ
هاتِها كالشمسِ تمتاح انتظاري
وتذيب الوجد في عمقِ اغترابِي
واسقِني من ضوئها المحمومِ حتى
يرتْمِي الشيح على صدر الروابِي
ويصير الفجر إغماء وسهداً
وأكاليلاً على درب السرابِ
في "دلالٍ" لونها طيف حزين
وأغاريد ونَهر من ضبابِ
يتهادين اختيالاً.. كالصبايا
ويعانقن الثريا... كالقِبابِ
دامعاتٍ.. من معاناة الثواني
لاهثاتٍ من تباريح الشبابِ[3]

---

[1] ضيف، شوقي، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العـصور، دار المعـارف، القـاهرة، ط2، 1984. ص6.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص173.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص175.

وفي هذا المقطع ينقل الثبيتي صورة الحياة في الأوساط الشعبية في جزيـرة العرب، حيث تجتمع القبيلة حول النار للتسامر، وما يصاحب هذه الاجتماعات مـن طقوس شعبية كتناول القهوة العربية المرة والاستماع لصوت الربابة وهي تعـزف، ويضع الثبيتي في هذا المقطع كلمة "الربع" وكلمة "الدلال" بين علامتي تنـصيص، لأنهما من المصطلحات الدراجة في الأوساط الشعبية لأبناء جزيرة العرب، وتطلـق كلمة "الربع" على مجموع الأفراد المنتمين لنفس القبيلة، بينما كلمة "الدلال" جمع دلة تطلق على الإناء الذي تطبخ به القهوة.

وعند النظر في هذا المقطع من القصيدة تتكشف علاقة الشعر الشعبي بالشعر الفصيح ومن ثم بالتراث العربي، فالشاعر في بداية هذا المقطع قد استغل في ندائـه "يا صاح" طريقة الشعراء العرب القدماء في ترخيم المنادى، هذا من جهـة، ومـن جهة أخرى فقد برزت فكرة "العقلية الشعبية" في الدراسات المتأثرة بالنزعة المثالية الرومانسية التي تربط الأدب الشعبي بالأدب الرسمي للأمة[1]، وتقوم هذه الفكرة على أن تطور تراث الأمة في الماضي ينعكس في ما تنتجه العقلية الشعبية من الأعمـال الأدبية، فالشاعر الشعبي يعيد توظيف التقاليد الشعرية التراثية القديمة التي تجاوزها الزمن، فيطورها لتتماشى مع ظروف بيئته وواقعه الاجتماعي، ويتـضح ارتبـاط قصيدة الثبيتي بالتراث العربي القديم في العلاقة بين القهوة والخمر، إذ أن قـصيدة الثبيتي التي يسير فيها على تقاليد القصيدة الشعبية التي تعيد توظيف الخمريات فـي الشعر العربي الفصيح، ولكنها توظف القهوة المرة كبديل مـشروع عـن الخمـر متماشية بذلك مع الظروف البيئية والاجتماعية للمنطقة، فالخمريـات فـي الـشعر العربي القديم تعكس صور الحياة التي عاشـها العـرب قـديما فـي اجتماعـاتهم ومناسباتهم، وتلتقي القهوة مع الخمر في عكسها لصور الحياة في الأوساط الشعبية، كما تلتقي مع الخمر في دلالتها اللغوية فالقهوة في اللغة العربية هي "الخمر، سميت بذلك لأنها تقهي شاربها عن الطعام، أي: تذهب بشهوته"[2].

---

[1] سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ص177.

[2] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، قها.

وتعد قصيدة محمد الثبيتي الموسومة "تغريبة القوافل والمطر"[1] من أنجح محاولات الثبيتي لاستعادة الموروث الشعبي، وعنوان القصيدة يستدعي الملحمة الشعبية لسيرة بني هلال.

يقول الثبيتي في مطلع قصيدة "تغريبة القوافل والمطر":

أَدِر مهجةَ الصبحِ

صب لنَا وطناً فِي الكُؤُوس

يدِير الرؤُوس

وزدنَا مِن الشاذِليةِ حتى تَفِيء السحابةْ

أدِر مهجةَ الصبحِ

واسفَح علَى قِلَلِ القَومِ قَهوتَك المرةَ

المستَطَابةْ[2]

وفي هذا المقطع يفتتح الشاعر محمد الثبيتي قصيدته بالبحث عن المخلص القادر على إرشاد القوافل إلى الخصوبة الغائبة، ويتضح ذلك من خلال اعتماد الشاعر في المقطع على صيغة الأمر "أدر، صب لنا"، كما يتضح في النص أن ضمير المخاطب في النص غير معلوم للمتلقي، وتعد هذه الإحالة في علم اللغة النصي إحالة مقامية لأنها إحالة لخارج النص، والإحالة لخارج النص تسهم في خلق النص إلا إنها لا تسهم في اتساقه[3]. وفي هذه الصورة تظهر للمتلقي حاجة الشاعر الماسة لإيجاد صيغة جديدة لعلاقته بالوطن.

وقد اعاد الثبيتي في هذا المقطع ذكر القهوة العربية المرة، ولكنه عبر عن القهوة بالشاذلية، وهذا نسبةً لعلي بن عمر الشاذلي أحد كبار متصوفة اليمن في القرن التاسع، "وقد عد اكتشافه القهوة أحد فضائله التي أُخذت عنه بالاعتقاد

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص97.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص97.

[3] خطابي، محمد، لسانيات النص المركز الثقافي العربي، بيروت _ لبنان، ط1، 1991، ص17.

والمزية"[1]. وتكثف الصلة بين الشاذلية والمتـصوف الـشاذلي البعـد اللاعقلانـي الطقوسي لتناول القهوة كبديل مشروع للخمر بحيث يتحول ذلك التناول إلى نوع من التهيؤ لحالة من الوجد الروحي المفارق لضوابط الحس.

كما استعاد الثبيتي ذكر القهوة مستعيناً بذاكرته الشعبية، ليتماس مع التـراث العربي القديم، وطقوس التضحية التي كان من عادات العرب أن يمارسـوها طلبـاً للخصوبة واستبعادا للجدب، فيقول:

أَدِر مهجةَ الصبح

حتى يئن عمود الضحى

وجدد دم الزعفَران إذا ما امحى

أَدِر مهجةَ الصبح حتى تَرى مفرقَ الضوءِ

بين الصدور وبين اللحى[2]

وهذا المقطع من القصيدة يتماس مع طقوس التضحية التـي كـان العـرب يمارسونها قديما، وينقل لويس شيخو عن نيلس وهو من كتـاب القـرن الخـامس الميلادي وصف غزوات البادية لطور سيناء وقتلهم للرهبان، ويصف نـيلس أحـد طقوسهم بقوله "إنهم يكرمون كوكب الصبح "العزى" ويخرون له ساجدين ويضحون له أجود أسراهم الذين أخذوهم في الغزوات وهم يفضلون لذلك الشبان إذا كانوا في عز الشباب وصبيحي الوجوه. ويعدون لهذه الغاية مذبحا من الحجـارة والـصخور التي يكرمونها وينتظرون الفجر حتى إذا لاح كوكب الـصبح يـضربون الـضحية بالسيوف ويشربون دمها. وعادتهم إذا لم يقع في يدهم أحد م الأسـرى أن يـضحوا ناقة من العيس خالصة البياض فينيخونها ويدورون حولها ثلاثا ثم يتقدم كـاهنهم أو زعيمهم بكل رونق وهم يتغنون بأغانيهم فيضرب بسيف أوداج الناقة ويتلقى دمهـا فيشربه ثم يركض الباقون ويقطع كل منهم قطعـة مـن الذبيحـة فيأكلونهـا نيئـة

---

1 السريحي، سعيد، غواية الاسم سيرة القهوة وخطاب التحريم، النادي الأدبي، الرياض، 2011، ص112.

2 السريحي، ص98، 99.

ويسرعون في ذلك لئلا يبقى شيء من الجزور حتى الجلد والعظـام عنـد طلـوع الشمس.."[1].

وكأن الثبيتي من خلال الصورة السابقة يريد أن يؤكد اتصال التراث الشعبي بتراث العرب القدماء، وذلك من خلال استبدال طقوس شرب الدم بطقـوس شـرب القهوة، ويقول الثبيتي مؤكداً هذه الرؤية، ومستثيراً للغياب من خلال البحـث عـن طريق القوافل التي سبقتهم إلى الماء والخصوبة.

يا كاهن الحي
هلا مخَرتَ لنا الليلَ في طُورِ سِيناء
هلا ضربتَ لنا موعداً في الجزيرةْ
أيا كاهن الحي
هلْ في كتابِك مِن نَبإ القومِ إذْ عطلُوا
البيد واتبعوا نَجمةَ الصبح
مروا خفافاً على الرمل
ينْتَعِلُون الوجى
أسفروا عن وجوهٍ مِن الآل
واكتَحلُوا بالدجى
نظروا نظرةً
فامتَطَى غَلَس التيهِ ظَعنَهم
والرياح مواتيةٌ للسفر
والمدى غربةٌ ومطر[2]

ويستعيد الشاعر محمد الثبيتي في قصيدة "تغريبة القوافـل والمطـر" وقفـة الشعراء الجاهليين من ناحية كونها وقفة استذكار للأحبة الراحلين "قفـا نبـك مـن

---

[1] اليسوعي، لويس شيخو، النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، دار المشرق، بيـروت، ط2، 1989. ص16.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص99، 100.

ذكرى ...الخ" ولكن الثبيتي يخالف القدماء فوقوفه على الأطلال لم يأت في مطلع القصيدة كعادة شعراء العرب القدماء[1]:

أيا مورقاً بالصبايا

ويا مترعاً بلهيبِ المواويل

أشعلْتَ أغنيةَ العيسِ فاتسع الحلْم

في رئتَيك

سلام عليك

سلام عليك

مطِرنَا بوجهك فَلْيكُن الصبح موعدنَا

للغناء

ولْتكُن سِدرة القلبِ فواحةً بالدماء

سلام عليك

سلام عليك

سلام عليك فهذا دم الراحلين كتاب

من الوجدِ نتلوه

تلك مآثرهم في الرمال

وتلك مدافن أسرارِهم حينما ذلَّتْ

لهم الأرض فاستبقُوا أيهم يرِد الماء

في هذا المقطع ومقاطع أخرى من "التغريبة" نلمس انبعاثًا قويا لجزء ضخم من الموروث الشعبي هو سيرة بني هلال وتغريبتهم الشهيرة من نجد إلى بلاد المغرب العربي، هذا بالإضافة إلى العنوان الذي يستعيد بشكل مباشر "تغريبة بني هلال"، ينهض البناء السردي في قصيدة الثبيتي- أي قصة القوافل التي فقدت بعضا- على ما ترويه السيرة الشعبية لبني هلال كقبائل هاجر بعضها من نجد ثم لحق به البعض الآخر محاولًا العثور على من سبقه[2]. والمعروف أن سبب الهجرة

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص103، 104.

[2] البازعي، إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر، ص120.

كان هو السبب الأبدي تقريبا الذي طالما دفع بسكان الجزيـرة إلـى تركهـا منـذ الهجرات السامية القديمة: البحث عن الماء والخصوبة. ثم يزداد اقتـراب قـصيدة الثبيتي من الأشعار الهلالية حين يذكر ورود الماء ثم الانقسام عليه[1]:

كم جادنا متون الربى

واجتمعنا على الماء

ثم انقسمنا على الماء

وفي هذه الإشارات حقيقة طالما عرفها أهل الصحراء في بحثهم عن مصادر الماء القليلة، سواء كان ذلك المصدر مطرا تعرف مواسمه ولكن لا يضمن هطوله، أو بئرا يمتاح منها الماء حين تنضب المصادر الأخرى أو يصعب الوصول إليه في كل أحوال[2].

لذلك ينادي الشاعر كاهن الحي ليرشده في رحلة البحث المضني عن المـاء والخصوبة، وعلى الرغم من صعوبتها وخطورتها إلا أنها غير مـستحيلة، ولكـي يصل إلى منابع الماء التي استطاع من سبقه أن يصل إليها، نجده يستنجد بشخصية السليك بن السلكة وهو أحد صعاليك العرب عرف عنـه أنـه كـان أدل بالنـاس بالأرض، وأعلمهم بمسالكها، وأشدهم عدواً على رجليـه[3]، لكـي يـستعير مقلتيـه ويستمطر بوجهه، يقول[4]:

شُدنَا فِي ساعِديك

واحفَظِ العمر لَديك

هب لَنَا نُور الضحى

وأَعِرنَا مقْلَتَيك

واطْوِ أَحلام الثرى

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص99.

2 البازعي، إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر، ص121.

3 الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، تحقيق: إحـسان عبـاس وإبـراهيم سعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، مج20، ص240.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص102..

تَحتَ أقْدامِ السليك
نَارك الملْقَاةُ فِي
صحونَا حنتْ إليك
ودِمانَا مذْ جرتْ
كوثَراً مِن كاحِليك
لَم تَهن يوماً وما
قبلْتَ إلا يديك
سلاَم عليك
سلاَم عليك
أما في قوله:[1]
تلك مآثرهم في الرمال
وتلك مدافن أسرارِهِم حينما ذللَتْ
لَهم الأرض فَاستبقُوا أيهم يرد الماء
• ما أبعد الماء
ما أبعد الماء!
• لا، فَالذي عتقته رمالُ الجزيرةِ
واستودعتْه بكارتها يرد الماء

ويرى البازعي أن "مدافن أسرارهم" تحيل ذهن المتلقي إلى شيء كالـدحول التي تعرفها البادية ويتم ذلك باستحضار سياق شعبي كالذي يرتـسم هنـا[2]. ومـن المناسب هنا أن نتوقف قليلاً عند توظيف الشاعر لشخصية السليك في سياق البحث عن الماء، يذكر أبو الفرج الأصفهاني أن السليك قد خرج مع بني سعد بن زيد مناة وبني عبد شمس في غزوة على قوم مراد وخثعم، وقد كان السليك "في الربيع يعمد إلى بيض النعام فيملؤه من الماء ويدفنه في طريق اليمن في المفاوز. قال: فإذا غزا في الصيف مر به فاستثاره. فمر بأصحابه حتى إذا انقطعت عنهم الميـاه، قـالوا:

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص104.

[2] البازعي، إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر، ص122.

ياسليك أهلكتنا ويحك! قال: قد بلغتم الماء، ما أقربكم منه! حتى إذا انتهى إلى قريب من المكان الذي خبأ الماء فيه طلبه فلم يجده، وجعل يتردد في طلبه. فقال بعض أصحابه لبعض: أين يقودكم هذا العبد؟ قد وا هلكتم، وسمع ذلك ثم أصاب الماء بعد أن ساء ظنهم"[1].

من خلال النص السابق يتبين للقارئ مدى ارتباط الثبيتي بالتراث، وقدرته على اختيار العناصر التراثية المناسبة وتوظيفها في شعره، فقد استل من القصة السابقة قول السليك لقومه: "قد بلغتم الماء، ما أقربكم منه!" ليوظفه في قوله: "ما أبعد الماء، ما أبعد الماء"، كما استفاد من قصة دفن بيض النعام، في بحثه عن مدافن الأسرار، وربطها جميعاً بقصة البحث عن الماء والخصوبة.

2.2 موقف الشاعر من المدينة:

ظهرت المدينة قديماً في الشعر العربي، ولكنها لم تكن موضوعاً مستقلاً في الأدب الغربي إلا عندما ارتبطت بمنجزات القرن العشرين، ويمكن القول أن "الشعر قد عبر عن صلته بالمدينة بنبرتين أساسيتين: نبرة الهجاء ونبرة القبول"[2]، ولكن نبرة الهجاء كانت هي النبرة الأبرز خاصة بعد ظهور الآلة وتطور التقنية، وكان نفور كبار الشعراء كبودلير وأليوت من المدينة وهجائها "نابع من ثورة صناعية انتزعت إنسانية الإنسان، فالمصانع الغربية تحتاج إلى بشر يتحركون ويعملون آلياً، لا إلى بشر يحسون ويشعرون"[3].

ولم تكن المدن العربية بمعزل عن المدن الغربية والثورة الصناعية، فللمدينة في الشعر العربي الحديث حضور بارز عند الشعراء الرواد أمثال السياب والبياتي، ومن جاء بعدهم من شعراء أمثال أدونيس ودرويش، ويبدوا أن واقع المدينة العربية

---

1 الأصفهاني، الأغاني، مج20، ص243.

2 العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990. ص162.

3 أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1995. ص8.

في العصر الحديث قد ألقى بظلاله على رؤية الشعراء العرب، من حيـث طبيعـة الحياة في المدينة، واختلاف أنماط الحياة الاجتماعية فيها عن الحياة في الريـف أو البادية، وكان كما يرى إحسان عباس من "المصادفة المحض أن يكون عـدد مـن الشعراء المعاصرين ريفيي النشأة ثم هاجروا للمـدن"[1]، والـصدام بـين الـشعراء والمدينة في هذه الحالة ونفورهم منها، كما يرى إحـسان عبـاس "لا يعنـي مقتـاً للحضارة ووسائلها، وإنما هو تعبير عن "عدم الألفة" بينهم وبين البيئة الجديدة"[2]، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الواقع الذي تعيشه المدن العربية من حيث ضعفها وتخلفها عن ركب الحضارة، وما فيها من صور الظلم والجوع الذي يعيشه النـاس فيها، كان له دور كبير فيه توجيه رؤية الشاعر للمدينة العربية.

وعند دراسة موقف الشاعر محمد الثبيتي من المدينة، يجب تنـاول علاقتـه بمدينته مكة المكرمة، ودور هذه العلاقة في توجيه رؤيته للمدينة. فعلى الرغم مـن أن الشاعر محمد الثبيتي قد عاش حياته ومات في مكة المكرمة، وأُقيمت له العديـد من الأمسيات في مدن متعددة من الوطن العربي، لكنه لم يستطع أقامة أمسية واحدة في مدينته مكة المكرمة التي عشقها، ولم يرتق شعره منابرهـا الأدبيـة والثقافيـة، وعلى الرغم من تكريمه من قبل النادي الأدبي في مكة المكرمة إلا أن هذا التكـريم قد جاء بعد وفاته.

وقد تعرض الشاعر محمد الثبيتي في مدينته مكة للرفض والإدانة في العديـد من المواقف، ومن هذه المواقف ما يرويه الشاعر نفسه في أحد الحـوارات معـه، "فوجئت باستدعاء من جهة معينة في مكة، وحضرت عنـدها مـراراً، محـاولين إرغامي على تفسير شعري بعد تأويله من جهتهم، مؤملين الخروج بإدانة، ولـم أزد في ردي على أنني مسلم وشاعر، كبقية الشعراء العرب على مر العـصور، إلا أن المفاجأة كانت في تحويلي إلى المحكمة، وكم أكبرت القاضي حـين رفـض نظـر القضية، لأنها ليست من اختصاصه، وأعفاني من المثول بين يديه، ليحـاول أحـد أعضاء تلك الجهة الحصول على شرح موجز منـي يتـضمن إعـلان مقـصدي

---

[1] عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص90.

[2] عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص90.

ونواياي، من خلال بعض نصوص"التضاريس"، ولم أنج منهم إلا بعد تلقيهم توجيهاً من أحد الفضلاء".[1]

وهذا الاستبعاد قد ألقى بظلاله على علاقة الشاعر بمدينته مكة المكرمة، ولازمه حتى آخر قصائده، ففي ديوانه الأخير كتب الثبيتي قصيدة "بوابة الريح"[2] ووضعها عنواناً لديوانه، وفي هذه القصيدة يصور الثبيتي إحساسه بالرفض والتهميش في مدينته، فيقول:

مضى شِراعي بِما لا تَشتهي ريحِي
وفَاتَني الفجر إذْ طَالَتْ تَراويحِي
أبحرتُ تَهوي إلى الأعماقِ قَافِيتي
ويرتقِي في حِبال الريح تَسبِيحِي
مزمِلٌ فِي ثِيابِ النورِ منْتَبِذٌ
تِلقَاء مكةَ أتْلُو آيةَ الروحِ[3]

وفي قصيدة الثبيتي يظهر للمتلقي أثر الاستبعاد على الشاعر وما يصاحبه من مشاعر الحرقة والألم التي يحس بها الشاعر في مدينته، ولكن هذه المشاعر لم تؤثر على صورة مكة فقد ظل الثبيتي محباً لها، ولعل استدعاء الثبيتي للشخصية النبي صلى ا عليه وسلم في قوله "مزمل في ثياب النور منتبذ" خير دليل على ذلك، فالنبي صلى ا عليه وسلم قد أُجبر على ترك مكة، ولكنه ظل محباً لها حتى عاد إليها، ولكن قصة الثبيتي مع مدينة مكة لم يكتب لها النهاية السعيدة، وهذا ما يؤكده في قوله "تلقاء مكة أتلو آية الروح" حيث يتمثل الثبيتي ذات الوجع الذي أحس به الشاعر العراقي حامد الراوي في قصيدته "مولاي" التي كتبها عام 1981م

[1] جريدة الحياة، 22 يناير 2008، جدة، العدد 16363. ص24.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص299.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص299.

والتي رأى الثبيتي فـي حوار معه أنهـا تعادل ديواناً في قيمتها الفنيـة[1]، ومنهـا قوله[2]:

أشكوك ظلـم عشيرتي
كم تحتمي بدمـي نزار
ملقى على طرقات مكّـةَ
... أستـجير ولا أجـار
سيـان صوتي والصدى
سيـان جنـدك والتتـار[3]

وعند محاولة التماس صورة المدينة بشكل عام في شعر الثبيتي، فإنه يتـضح للمتلقي أن للزمن دور كبير في تشكيل صورة المدينة، ومن ذلك قـصيدة "أقـول: الرمال ورأس النعامة"[4]، والعنوان يعبر عن مخاوف الشاعر في المدينة وعدم قدرته على البوح، وفي ظل هذا الواقع الذي يعيشه الشاعر نجده يصف الزمـان بالبدانـة بينما يصف المدينة بالترهل، فيقول:

(... وصار الزمان بديناً
ترهل صحو المدينةِ..
لا عمق للماءِ
لا حلماً للخصوبة)[5]

---

[1] جريدة الحياة، 22 يناير 2008، جدة، العدد 16363. ص24.

[2] تناولت الدراسة هنا ما ارتبط بالمدينة من تناص، على الرغم من احتواء قصيدة الثبيتي علـى تناصات أخرى دينية وأدبية، وفي موضوع التناص سوف تتناول الدراسة هذه التناصات.

[3] الراوي، حامد، سماء صغيرة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2010. ص139.

[4] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص193.

[5] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص193.

ويصف الثبيتي الزمن الحاضر بالعاقر في قصيدة "القرين"[1]، وذلك في حواره مع قرينه الشعري، وعندما يصبح الزمن عاقراً، فإن قرية الـشاعر تـستحيل إلـى أرملة، وتُعلق كفه فوق باب المدينة، يقول:

أتدرك ما قالت البوصلةْ؟

زمني عاقر

قريتي أرملةْ

وكفي معلقةٌ فوق باب المدينةِ

منذُ اعتنقْتُ وقار الطفولةِ

وانْتَابني رمد المرحلةْ.[2]

وفي هذه الصورة يتضح للمتلقي أن الزمن المتجمد الراكد قد ألقـى بظلالـه على حاضر المدينة والقرية على حد سواء، ففي المدينـة العربيـة ينتـشر الظلـم الاجتماعي، والناس فيها ينقسمون إلى طبقتين تعيش الأولى وهي طبقة الحكام وذووا السلطة في قصور عاجية لا يهمهم من الحياة إلا تحصيل متعهم، بينما تكابد الطبقـة الثانية وهي الشعوب أنواعاً مختلفة من الظلم، وهذا الظلم يقع أيضا على القصيدة في أحضان هذه المدينة الظالمة التي صادرت حرية الكلمة والتعبير عن الـرأي، وقـد نالت قصائد الثبيتي نصيبها من هذا الظلم. ويتساءل الثبيتي عن صورة القصيدة التي ينتجها هذا الواقع، وماذا ستقول[3]:

كيفَ تأتِي القَصِيدةُ

ما بين ليلٍ كئيبٍ ويومٍ عبوس؟

وماذَا تقولُ القصيدةُ بعد

غروبِ المنَى

واغتِرابِ الشموس

فَعلَى الطرقَاتِ تُدار المنايا

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص63.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص64.

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص298.

وفِي الشرفَاتِ تدور الكؤُوس

والقَصائد كالناس تَحيا

لها يوم سعدٍ

لها يوم بوس

وعندما يغيب العدل وينتشر الظلم، تصبح المدينة كالغابة بلا قانون يحكمها الأقوى لا الأقدر، وفي قوله "فَعلَى الطرقَاتِ تُدار المنايا، وفِي الشرفَاتِ تدور الكؤُوس"، يعقد الثبيتي مقارنة بين رمزين من رموز المكان في المدينة، وهما الطرقات والشرفات، فعلى طرقات المدينة تُدار المنايا، وقد بنى الفعل "تُدار" للمجهول ليعبر عن غياب القرار. بينما في الشرفات تدور الكؤوس، وهي من صور المفارقة، حيث تُدار المنايا والخطط على الطرقات، بينما تدور الكؤوس في الشرفات، حيث قد فقدت حكمتها وعقلها واستعاضت عنهما بإدارة الكؤوس، وعند انقلاب المقاييس واستبدال العلم بالجهل والحرية بالقتل، فإن وجود القصائد أيضا يصبح عرضة لهذه العشوائية فيحكم عليها بغير علم ولا فهم، ولهذا يختم الثبيتي الصورة متكئاً على التراث ليربط مصير القصيدة في الزمن الحاضر بمصير ضحايا المنذر بن ماء السماء في يوم بؤسه ويوم سعده[1]، فواقع المدينة العربية المعاصر في رؤية الثبيتي وما فيه من صور الظلم لا يختلف عن زمن المنذر بن ماء السماء.

ونتيجة لوجود هذه الأوضاع والظروف التي يعانيها البشر في المدن العربية، فإن غياب المبدع والشاعر يصبح أمراً حتمياً، وفي ذلك يقول الثبيتي:

---

[1] يقول أبو الفرج الأصفهاني "كان المنذر بن ماء السماء قد نادمه رجلان من بني أسد،.. فأغضباه في بعض المنطق، فأمر بأن يحفر لكل واحد حفيرة بظهر الحيرة، ثم يجعلا في تابوتين، ويدفنا في الحفرتين، فَفُعِلَ ذلك بهما، حتى إذا أصبح سأل عنهما،فأُخبِر بهلاكهما فندم على ذلك وغَمه... ثم ركب المنذر، حتى نظر إليهما، فأمر ببناء الغريين عليهما، فبنيا عليهما، وجعل لنفسه يومين في السنة يجلس فيهما عند الغريين، يسمي أحدهما يوم نعيم والآخر يوم بؤس، فأول من يطلع عليه في يوم نعيمه يعطيه مائة من الإبل.. وأول من يطلع عليه في يوم بؤسه يعطيه رأس ظربان أسود، ثم يأمر به، فيذبح ويغرى بدمه الغريان". الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج22، ص61، 62.

يا طَاعِناً فِي النأي

إسلَم ،

إذَا عثَرتْ خُطَاك

واسلَم ،

إذَا عثَرتْ عيون الكَاتِبين علَى خَطَاك

وما خَطَاك ؟!

َأني أحدقُ فِي المدِينَةِ كَي َأراك

فَلا َأراك

إلا شَمِيماً مِن َأراك.[1]

والخطاب في هذا المقطع من القصيدة قد يكون موجها للشاعر الغائب عـن المدينة بشكل عام، وقد يكون خطاب الثبيتي موجها لذاته الشعرية التي كيفها العيش في المدينة على التخلي عن مبادئها التي آمنت بها قديما، ولذلك يبدأ الثبيتي بتأكيـد الغياب من خلال ندائه ووصفه للغائب بالطاعن في النأي، ومن ثم يوضح الثبيتـي المعوقات التي منعته من العودة، ويحددها بسببين الأول منهما يرجع للشاعر نفـسه وهو أن تزل به خطاه عن طريق الإبداع ويعجز عن القيام مرة أخرى ليكمل مسيرة العودة، أما السبب الثاني فهو أن ترى عيون الكتاب خطأً على الشاعر، وقد جمـع الشاعر بين العيون والكتابة ليثبت أن هذه العيون لا تقرأ لكي تفهم ولا تبحث عـن الجمال في قرأتها، بل هي تقرأ لكي تكتب، وعيون الكاتبين تعبر عن ما يكتب فـي المدن العربية ضد الشعراء وأصحاب الكلمة الحرة مـن تقـارير تـشوه سـمعتهم وتدينهم. ومن ثم يتساءل الثبيتي عن ماهية الخطأ الذي اقترفه الشاعر، ولعل الثبيتي قد قصد في قوله "إني أحدق في المدينة كي أراك فلا أراك" أن الخطأ الحقيقي هـو غياب الشاعر المبدع عن المدينة، وهذا ما يؤكده في قوله "إلا شـميماً مـن أراك" فالثبيتي يرى أن المدينة العربية إذا رحبت بالشاعر واحتضنته واسـتطاع هـو أن يتعايش ويتكيف معها، فإن ذلك يدل على فقده لهويته، ولذلك فالثبيتي عندما يبحـث عن الشاعر الحق في المدينة، ويؤكد الثبيتي ذلك من خلال ربطه بين التحديق فـي

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص20.

المدينة ورؤيته للشاعر، فإنه لا يرى فيما يكتبه شعراء المدينة إلا بقايا من رائحـة الشعر.

وإذا كان الخوف قد تغلغل في قلوب الناس في مجتمع المدينة الحديثة، فـإن الناس في القرى يعانون الجوع والخوف، وإذا كان صحو المدينة قد ترهـل، فـإن النهار في القرية ذو لون غامق، يقول الثبيتي[1]:

مررتُ بوادي الخوفِ

أتلو كتاب الخوفِ

أطوي نهاراً غامقاً وأشيع الطِيب

فِي قرية مأهولة بسواد الجوع..

يا لسواد الجوع ران على الأرض وطالا.

وفي قصيدة "الأوقات" للثبيتي[2]، تظهر رمزية "القرية" و"المدينة" التي تـصف الصراع الناشب بين تطلّعات الحداثة ومعوقات الماضي والتقليد، إذ "تتحول المدينـة في خيال الشاعر إلى جنة موعودة، وحين يصبح الخيال حقيقة تتحول الجنـة إلـى جحيم. هذا هو الحال بالنسبة لشعراء القرى الذين يحلمون بالمدينة، وينجذبون إليهـا على نحو قدري، شبه مأساوي"[3]. يصور الثبيتي تشابه الأوقات في كل من القريـة والمدينة والوطن، ولكن الشاعر ينتهي إلى رؤية جديدة للواقع يغذيها الأمل بالتغيير، يقول[4]:

وأَفَقْتُ مِن تَعبِ القُرى

فَإِذَا المدِينَةُ شَارع قفْر ونَافِذَةٌ تُطِل علَى السماء

وأَفَقْتُ مِن سغَبِ المدِينَةِ خَائِفاً

فَإِذَا الهوى حجر علَى بابٍ النساء

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص115.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص45.

3 الربيعي، محمود، الشاعر والمدينة، مجلة عـالم الفكـر، الكويـت، 1988. مـج 19، ع3، ص743.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص45، 46.

وَأَقَفْتُ مِن وطِني فَكَانَتْ حمرةُ الأوقاتِ مسدلةً

وكان الحزن متسعاً لأن نَبكِي فَيغْلِبنَا النشِيد

ونَسِيلُ أغنيةً بشَارعِنَا الجدِيد

وقد اخبر الثبيتي في قصيدة "البشير"[1] عن رؤيته للزمن الأحمر وللمدن التي مزق الطلق أحشاءها؛ بمعنى أنه جاء شاهدا على المأساة والجراح التـي تعيـشها المدن العربية، ومبشرا في الوقت ذاته بحتمية حدوث فعل الـولادة و الخـصوبة، يروي الثبيتي هذه الرؤيا بصوت البشير وهو أحد أقنعته، فيقول:

رأى زمناً أحمراً

ورأى مدنًا مزقَ الطلقُ أحشاءها

وتَقَيح تَحتَ أظَافِرها الماء

حتى أناخَ لها النخلُ أعناقه

فَأطالَ بها... واستَطَالْ

وَأفْرغَ مِنْها صدِيد الرمالْ[2]

وهذه المدن التي رآها الثبيتي ليست مدناً حقيقية، إنما هي مدن خيالية انتزعها من أعماق النفس الإنسانية وعبر عنها بلغة الرؤيا، وهذه الرؤيا "لا تستمد لغتها من الأفكار السائدة، ولا من القوالب الجاهزة،...، بل تمتاح من الأصقاع النائيـة فـي الحس، تماماً مثل الأحلام، إن لم تكن هي نفسها أحلاماً بشكل ما"[3]، ويقر الثبيتي بأن هذه المدن ليس لها وجود إلا في أحلامه، يقول:

ألقي عليكِ تمائمي وقصائدي الأولى

وأظل طيراً يعتريهِ الرقص أو كفاً بلا

حنّاء... أحلم بالزمان الرحبِ

والمدن الطليقةِ

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص91.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص92.

3 أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويـت، 1995. ص254.

والقمر

إني أبوح بسركِ البدوي محتفلاً وألقي

في يديكِ شعائر الزمن البهيج

عريتُ أسمائي لديكِ

كتبتُ قصيدةً

أجهشت باللحن اللذيذ

تشابكتْ في داخلي مدن، صحارٍ ضاجعتْها

النار فَابتَردتْ بِماء الغيث[1]

وعلى الرغم من أن هذه المدن التي حلم الشاعر بولادتها قد استحالت إلى مدن خيالية لا وجود لها إلا في الأحلام، وذلك نتيجة لصعوبة تغيير الأوضاع التي تعيشها المدن العربية في الحاضر، إلا أن هذه المدن لم تكن في الماضي مدناً خيالية، بل كانت مدن حقيقة تقدر الفن وتعتز بالمبدع، ومن ذلك ما صوره الثبيتي في قصيدة "الأجنة"[2]، التي يصور فيها الشاعر الزمن الماضي الخصب و أجواء الحرية والانفتاح التي نعم بها شعراء ذلك الزمن في نجد و الحجاز وما كان يقام فيها من الأسواق الأدبية كذي المجاز، فيقول:

قد كنتُ أتلو سورةَ الأحزاب في نجدٍ

وأتلو سورة أخرى على نارٍ بأطراف الحجاز

قد كنتُ أبتاع الرقى للعاشقين بذي المجاز

قد كنتُ أتلو الأحرف الأنثى

وكان الصيفُ ميقاتاً لنار البدو

كان الصيفُ ميقاتاً لأعياد اليتامى

يا صباح الفتح والنوق التي أرخَتْ

عنان الشمس

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص113، 114.

[2] الثبيتين الأعمال الكاملة، ص93.

يا نجمةً قامت على أبوابنا بالأمس [1]

وفي هذا المقطع يصور الشاعر محمد الثبيتي طبيعـة الحيـاة الاجتماعيـة والسياسية والثقافية التي نشأ فيها الأدب العربي القديم في حواضـر المـدن وفـي البوادي، فقد كانت طبيعة حياة العرب تقتضي أن ينـشأ فـيهم خطبـاء وشـعراء مبدعون، وذلك "لشدة الحاجة وضرورة الاجتماع ومتطلبات المقامات التـي كـانوا يقومونها في مآقط الحرب، وفي أيام الأعياد، وفي ليالي الأعراس، وفـي مواسـم الأسواق"[2]، وقد كان الشعراء والخطباء في الأسواق الأدبية "يتحاكمون إلـى قـضاة يصدرون عن رأيهم، ويسمعون لحكمهم في هذه الأسواق التي أشهرها عكاظ، وهي موضع بين نخلة والطائف..... وكانت تقوم هلال ذي القعدة إلى عشرين منه، ثـم ينتقل العرب منها إلى مجنّة، وهي موقع قرب مكة بمر الظهـران، ثـم إلـى ذي المجاز، وهي سوق على فرسخ من عرفة فيكونون بها إلى أيام الحج"[3]. وكان هـذا المناخ الذي نشأ فيه الشعراء في الماضي من أهم الأسباب في نبـوغهم وإبـداعهم الشعري، ومن خلال الشعر "تأسس لقاء الكلام العربي الأول مـع الحيـاة، ولقـاء الإنسان العربي الأول مع ذاته ومع الآخر. فهو لم يكن مجرد ممارسة للكلام، وإنما كان أيضاً ممارسة للحياة والوجود. وفي هذا الشعر يتمثل الـوعي العربـي الأول، بالتاريخ والزمن، ويختبئ جزء كبير من اللاشعور الجماعي العربي"[4].

ولكن هذا الزمن الخصب للأدب العربي قد أصابه الجدب، ومساحة الحريـة التي كان ينعم بها كل من الشعر والشعراء قد ضاقت، وعلى الرغم من ذلك فآثـار

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص95.

[2] مرتاض، عبد الملك، الكتابة من موقع العدم مساءلات حول نظرية الكتابـة، سلـسلة كتـاب الرياض61، 62، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض. 1999. ص284.

[3] عطية، محمد هاشم، الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، مطبعـة مـصطفى البـابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط3، 1963، ص41، 42.

[4] أدونيس، علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الأداب، بيروت، ط2، 1989، ص29.

هذه الخصوبة لا تزال معالمها وأطلالها بارزة في الحاضر، وتأتي مدينة "تيمـاء"[1] شاهدة على هذه الخصوبة الممتدة في جذورها التاريخية إلى أقدم الحـضارات فـي العالم، فقد ورد اسم تيماء في الكتابات المسمارية الأشورية والبابلية[2]، "وفي العهـد الهلنستي صنفت تيماء بين مدن البادية في جزيرة العرب"[3]. كما ورد اسـم مدينـة تيماء في أكثر من موضع في أسفار العهد القديم[4]، وتمثل تيماء مـن وجهـة نظـر الثبيتي مرآةً عاكسة للجزء المسكوت عنه أو المكبوت من تاريخ وطبيعـة الحيـاة الثقافية والاقتصادية والدينية والاجتماعية التي عاشها العرب في العصر الجـاهلي، فالعرب الذين سكنوا مدينة تيماء من حيث جذورهم التاريخيـة قـد عرفـوا أقـدم الحضارات والأديان السماوية، وعلى الرغم من ذلك فقد تمسكوا بـولائهم لهـويتهم العربية، كقصة أمير تيماء السموأل بن عاديا[5] صاحب حصن الأبلق الفـرد الـذي

---

[1] تقع مدينة تيماء في الجزء الشمالي الغربي من شبه الجزيرة العربية، "بين الشام ووادي القرى، على طريق حاج الشام ودمشق، والأبلق الفرد حصن السموأل بن عادياء اليهودي مـشرف عليها، فلذلك كان يقال لها تيماء اليهودي. الحموي، شهاب الدين ياقوت بن عبدا ، " معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1977م، ج3،4،5، مج2، ص67.

[2] السواح، فراس، انظر كتاب الحدث التوراتي والشرق الأدنى القديم، دار علاء الدين، دمـشق، ط3، 1997، ص289، 294.

[3] عبودي، هنري س. برس، جروس، معجم الحضارات السامية، طرابلس لبنان، ط2، 1991، ص291.

[4] ومن ذلك "هكَذَا قَالَ رب الْجنُودِ: أَلاَ حِكْمةَ بعد فِي تِيمان؟ هلْ بادتِ الْمشُورةُ مِن الْفُهماءِ؟ هلْ فَرغَتْ حِكْمتُهم؟" سفر إرميا 49: 7. "أ ُ جاء مِن تِيمان، والْقُدوس مِن جبل فَـاران" سـفر حبقوق 3: 3. "وحي مِن جِهةِ بِلاَدِ الْعربِ: فِي الْوعرِ فِي بِلاَدِ الْعربِ تَبِيتِـين، يـا قَوافِـلَ الددانِيين. هاتُوا ماء لِملاَقَاةِ الْعطْشَان، يا سكان أَرضِ تَيماء. وافُوا الْهارب بِخُبـزِهِ." سـفر إشعياء 21: 13، 14. والددانين نسبة لددان وهي مركز للقوافل القادمة من الهند واليمن، وتقع إلى الجنوب الغربي من تيماء واسمها الحـديث "العـلا". عبـودي،. بـرس، معجـم الحضارات السامية، ص615.

[5] انظر أخباره ونسبه، الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج22، ص84، 85، 86.

ضربت به العرب المثل في الوفاء، فقالوا: "أوفى من السموأل"[1]. وفي ذلـك يقـول الثبيتي:

هذا الدم الحولي ميثاقٌ من الصلواتِ

معقود على الراياتِ

شمس تستظل بِها سحابةْ

قمر ترابي تدثر بالشعائر وانتمى للجوعِ

واعتنقَ الكتابةْ

يفتر عن ريحانة وقبائل خضر وأسئلةٍ

مذابةْ

هذا الدم الحولي

منصوب على تيماء

من يلقي بوادي الجن شيئاً من نحاس

من ذا يغني: لا مساس

من ذا يريق الراية الحمراء

من يحصي الخُطَا

من ذا يعري قامة الصحراء

مِن سربِ القَطَا[2]

---

[1] الميداني، مجمع الأمثال، ج2، ص374. يقول الميداني "وكان من وفائه أن امرأ القـيس لمـا أراد الخروج إلى قيصر استودع السموأل دروعاً، فلما مات امرؤ القيس غزاه ملـك مـن ملوك الشام، فتحرز منه السموأل، فأخذ الملك ابنا له..فقال: هذا ابنك في يدي.. فإن دفعـت إلي الدروع وإلا ذبحت ابنك.. فلما أصبح أشرف عليه وقال: ليس إلى دفع الدروع سـبيل، فاصنع ما أنت صانع، فذبح الملك ابنه وهو مشرف ينظر إليه، ثم انصرف الملك بالخيبـة، فوافى السموأل بالدروع الموسم فدفعها إلى ورثة امرئ القيس، وقال في ذلك:

وفيت بأدرع الكندي إني *** إذا ما خان أقوام وفيت"

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص96.

يصور الثبيتي في هذا المقطع التحول الذي أصاب الشعر العربي وانتقاله من الخصوبة إلى الجدب، بسبب وجود نظرة واحدة بني عليها الخطاب النقدي التقعيدي وحجب ما سواها، فتوقف الشعر منذ ذلك الوقت عن النمو، وتوقفت الأحرف الأنثى عن الإنجاب، وكما قام الثبيتي بتوظيف الزمن في تصوير ماضي المدينـة ليـدين زمنه الحاضر الذي لم يجعل المدينة العربية ذات مجد كما كانت عليه في الماضي، فإنه استغل الزمن أيضاً في تصوير ما استحال إليه حاضر المدينة العربيـة، ومـن ذلك قصيدة "أيا دار عبلة عمتِ صباحاً"[1] التي قام فيها الثبيتي بتوظيف مـا تعانيـه المدن العربية من ذل وضعف في الزمن الحاضر، فكتب الثبيتي عقـب الاجتيـاح الإسرائيلي للبنان ومحاصرته لعاصمتها بيروت عام 1982م قصيدة "أيا دار عبلـة عمت صباحاً" متقنعا بقناع عنترة بن شداد العبسي.

كأنّي لم أُلقِ في ماء دجلةَ

والنيل

حزن الصحاري

ولم أسق من عرق الشمس

تيما..

وزحلةَ..

والقيروان[2]

وفي هذا المقطع من القصيدة يصور الشاعر حجم الخراب الذي حل بالمـدن العربية عبر التاريخ، ذلك من خلال جمعه بين ثلاث مدن عربيـة وهـي "تيمـاء، وزحلة، والقيروان"، وقد انتخب الشاعر هذه المدن في نصه لتكون شاهدة على حجم الخراب الذي حل بالوطن العربي، فمدينة "تيماء" أقدم مدن الجزيرة العربية[3] تاريخاً وحضارة جاءت في القصيدة لتعبر عن ضياع الحضارة العربية القديمة، بينما جاءت

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص177.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص178.

[3] سبق التعريف بها.

مدينة القيروان[1] التي بناها الصحابي عقبة بن نافع في إفريقية "تونس" عام 50هـ ـ لتعبر عن ضياع أبرز معالم الحضارة الإسلامية، أما مدينة "زحلة" اللبنانيـة فهـي حديثة النشأة وعرفت زحلة باسم مدينة الشعر والخمر[2]، وتعبر زحلة في القـصيدة عن حضارة العرب الحديثة. ولعل الرابط الـذي جمـع بـين "تيمـاء، وزحلـة، والقيروان" في القصيدة هو الخراب والضياع، فتيماء لم يبق من معـالم حـضارتها القديمة شيء، وكذلك القيروان لم يبق منها شيء بعد تعرضها للتخريب والنهب عام 1045م، أما مدينة زحلة فقد أفقدتها الحروب مكانتها، ولم تعد كما كانت عاصـمة للشعر والخمر.

وعلى الرغم من النظرة السوداوية لواقع المدينة العربية في خطاب الثبيتـي، إلا أن الثبيتي نفسه لا يرفض المدينة لذاتها، بل يرفض ما اسـتحالت إليـه قيمهـا ومعايير الحياة فيها، ولذلك كانت نظرته السوداوية للمدينة تظهر عندما يسلط نظره على واقع المدينة، ولكن عندما يغيب هذا الواقع الذي تعيشه المدينة العربيـة، فـإن نظرة الثبيتي للمدينة تستحيل إلى نظرة حب، ويستحيل خطابه إلى خطاب صداقة مع كل ما تحتويه المدينة من جمال، ويتضح ذلك في قصيدة "موقف الرمـال موقـف الجناس"[3] التي يتصادق فيها مع المدينة ويعلن حبه لكل جميل، فيقول:

أُصادِق الشوارع
والرمل والمزارع
أصادِقُ النخيلْ
أُصادِقُ المدِينَة
والبحر والسفِينة
والشاطِئَ الجمِيلْ
أُصادِقُ البلابِلْ

---

[1] الحموي، معجم البلدان، مج4، ص420، 421.

[2] شامي، يحيى، موسوعة المدن العربية والإسلامية، دار الفكـر العربـي، بيـروت، 1993. ص124، 125.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص11.

والمنزلَ المقابِلْ

والعزفَ والهدِيلْ

أُصادِقُ الحِجارة

والساحةَ المنَارةْ

والموسِم الطويلْ[1]

ويتضح في هذا المقطع من القصيدة أن موقف الثبيتي متصالح مع المدينة ومع كل جميل فيها، كما يتضح أن منبع السوداوية التي وسمت نظرته للمدينة هو حبه للوطن العربي وغيرته عليه، ولذلك كانت صور الثبيتي تنقل للمتلقي حقيقة الواقع الذي تعيشه المدينة العربية دون تزييف. ومع ذلك لم يتسرب اليأس إلى نفس الشاعر ولم يتخل عن هويته، وظل متمسكاً بانتمائه وولائه للأرض العربية، فما أن لاح في الأفق أول انتصار عربي على إسرائيل، حتى اشتعل الأمل من جديد في مخيلة الثبيتي، وعبر عن ذلك في قصيدته "من وحي العاشر من رمضان"[2] التي يحتفل فيها باستعادة سيناء في حرب أكتوبر سنة 1973م التي انتصرت فيها القوات المصرية على إسرائيل، واستعادة أرض سيناء التي فقدتها في حرب حزيران سنة 1967م، ويعد هذا الانتصار أعظم انتصارات العرب في العصر الحديث، لأنه أعاد للعرب أرضهم وهويتهم وأملهم أيضاً بمستقبل مشرق، يحتفل الثبيتي بهذا النصر الذي أعاد للعرب هيبتهم وذكرهم بماضيهم المجيد، وأعاد الفرح للقصيدة، فيقول:

لم يبق في سيناء جرح ينزفُ

كُل الجراحِ تجرعتها الأحرفُ

عادت بها أيام حطّين التي

يشدو بها ثغر الزمان ويهتفُ

حمى حزيران الكئيب أزالها

عزم القيادةِ والسلاح المنصفُ

فتعانقت مشبوبة راياتنا

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص14.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص239.

حول القناة وحاملوها هتفُ

وكتائب الإيمان يدفعها الفدى

قُدماً وإسرائيل قلب يرجفُ

زالت بقايا زيفها وتمزقت

أسمالها وانشق عنها المعطفُ [1]

وإذا كانت جروح سيناء قد توقف نزيفها، وتحول حزنها إلى فرح، فإن القدس التي لم تتوقف جروحها عن النزيف ما تزال تعيش في مخيلة الثبيتي وتجري في دمه، والأمل بخلاصها وتحريرها من اليهود يسكن هاجسه، فوطن الثبيتي هو الوطن العربي كاملاً، ولذلك فإن فرحته بعودة سيناء لا تكتمل إلا بعودة القدس، يقول في ذلك:

ما زلت يا وطني عزيزاً صامداً

رايات مجدك في السماء ترفرفُ

تاريخك المرفوع فوق جباهنا

تاج أعز من الخلود وأشرفُ

أساسه أرواحنا وعماده

سيف توشح بالجلال ومصحفُ

ماضِيك في كل القلوب عقيدةٌ

وهواك روحانية وتصوفُ

والقدس جرح في دماء قلوبنا

يغلي به عزم الشباب المرهفُ

تسمو به آمالنا فتزيله

ويمسه منا الإباء فينزفُ [2]

وكما تسكن القدس أول قبلة للمسلمين في مخيلة الثبيتي، فإن قبلة المسلمين إلى يوم الدين مكة التي عاش ومات فيها الثبيتي تسكن في خياله، وعلى الرغم من

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص239، 240.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص241.

تعرض الشاعر محمد الثبيتي في مكة للتهميش ومحاولات الاستبعاد، إلا أن مكة المكرمة كانت تسكن في قلب الشاعر، ومع كل شروق كانت صورتها تتجدد، يقول في قصيدة "الرقية المكية"[1]، وهي من آخر القصائد في مسيرته الشعرية[2]:

صبحتُها
والخير في أسمائها
مسيتُها
والنور ملء سمائها
حييتُها
بجلالِها
وكمالِها
وبِميمِها وبِكافِها وبِهائِها
وغمرتُ نفسي
في أقاصي ليلها
فَخَرجتُ مبتلاً بفيض بهائها
وطَرقْتُ ساحاتِ النوى
حتى طَمِئْتُ إلى ثُمالاتِ الهوى
فَسقَيتُ روحي سلسبيلاً من منَابعِ مائِها
ونَقَشْتُ إسمِي في سواد ثيابِها
وغَسلْتُ وجهي في بياض حيائِها
وكتبتُ شِعري عند مسجدِ جِنها
وقرأتُ وِردِي قُرب غار حِرائها [3]

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص303.

[2] أدرج الثبيتي في ذيل القصيدة تاريخ كتابتها وهو عام 2007م.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص303، 304.

3.2 الاغتراب في شعر محمد الثبيتي:

أ: مفهوم الاغتراب:

يرتبط الاغتراب ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة الإنسانية، وقد عرفته الحضارات في مختلف الأزمان، والاغتراب في اللغة العربية مشتق من الجذر غرب، وقد جاء في لسان العرب: "الغُربة والغُرب: النزوح عن الوطن والاغتراب. والتغريب: النفي عن البلاد. واغترب الرجل: نكح في الغرائب وتزوج إلى غير أقاربه"[1]. وفي الصحاح: "التغرب بمعنى النفي وأيضاً غرب بعد، وأغرب عني أي: تباعد"[2]. ولا يبتعد الاغتراب في جميع معاجم اللغة العربية عن دلالة البعد وفراق الأهل والأوطان.

ولم يأخذ الاغتراب مفهوماً مغايراً، إلا في العصر الحديث، حيث طغت الحضارة المادية على الجوانب الإنسانية. فأصبح الإنسان في المجتمع الصناعي يفتقد لذلك الجانب الروحي من طبيعته الإنسانية. وقد انعكس هذا الإحساس من خلال فقد المبادئ والقيم والعلاقات الاجتماعية على الأدب الحديث.

ومفهوم الاغتراب في العصر الحديث قد اتسعت دلالته إلى حدٍ يصعب معه الاطمئنان إلى مفهوم محدد للاغتراب تتفق عليه الدراسات. والسبب في ذلك يرجع إلى اشتراك عدة مجالات في الاهتمام بهذه الظاهرة كالدراسات الأدبية والاجتماعية والنفسية والفلسفية.

ويعزى أول استخدام منهجي منظم لمصطلح الاغتراب إلى "هيجل" في الفلسفة المثالية الألمانية، على الرغم من أن "جان جاك روسو" قد سبقه إلى ذلك إلا أنه قد تناوله بشكل جزئي، وذلك في سياق حديثه عن نظرية "العقد الاجتماعي". حيث رأى "روسو" أن الحضارة الحديثة وما جلبت من قيم، كان لها أثراً سلبياً على البشر. فالإنسان فيها قد فقد جوهره، وأصبحت عواطفه زائفة فهو يعيش دائماً خارج

---

(1) ابن منظور، لسان العرب – غرب.

(2) الجوهري، إسماعيل بن حماد(1990) الصحاح في اللغة، غرب. تحقيق: أحمد عبدالغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4.

نفسه "ولا يعرف سوى كيف يعيش في رأي الآخرين، وبهـذه الطريقـة يـنعكس إحساسه بوجوده من خلال حكم الآخرين عليه"[1].

أما هيجل فقد تناول مصطلح الاغتراب بشكل منهجي في كتبه الفلسفية، وقـد ظهر هذا المصطلح لأول مرة في كتابه: "فينومينولوجيا العقل" الذي حاول فيه تناول تطور الفكر البشري، فرأى هيجل أن التاريخ الحقيقي للبـشرية مـرتبط بظهـور الوعي، والتاريخ لا يبدأ إلا مع انفصال الإنسان عن الطبيعة، لأن المراحـل التـي يكون فيها الإنسان متحداً مع الطبيعة، يكون الفرد عاجزاً عن التعرف على ذاتـه، وانفصاله عن الطبيعة دليل وعيه بذاته وحريته في الاختيار[2].

ويرى هيجل أن الإنسان بالعقل استطاع تجاوز رغباتـه وغرائـزه الذاتيـة واندمج في العقل الكلي، وذلك من خلال إيجاد نظام أخلاقي يحكم علاقـات البـشر تحت مظلة الدولة. والاغتراب عند هيجل ذو طبيعة مزدوجة فهـو سـلبي عنـدما ينفصل الفرد عن البنية الاجتماعية، ويصف هيجل هذه الفئة المتمردة على المجتمع البرجوازي بالرعاع فيقول: "فالرعاع غير محددين ومعرفين كرعـاع إلا بالذهنيـة المرتبطة بالفقر، بالتمرد الداخلي ضد الأغنياء وضد المجتمع والحكومة، يضاف إلى هذا، فوق ذلك، واقع أن الإنسان المتقاص إلى هذه الحالة من الاحتمال يصبح غيـر مكترث ويتمرد على العمل، وهذا يؤدي، في الرعاع، إلى هذه النتيجة المشئومة بأنه ليس لديهم هذا الشرف في أن يجدوا معاشهم بعملهم، وأنهم، مع ذلـك، يطـالبون، كحق لهم، أن يجدوا معاشهم"[3].

أما الاغتراب الإيجابي عند هيجل فيتمثل في التخلي عن الرغبات والأطماع الذاتية في سبيل الاندماج في المجتمع المدني، فالجماعة تعطي "الفرد ضمير كونـه

---

1 روسو، جان جاك لوك، جون، الحكومة المدنية وصلتها بنظرية العقـد الاجتمـاعي ترجمـة محمود شوقي الكيال، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1975. ص151.

2 فيلهلم جورج هيجل، فريدريش، محاضرات في فلسفة التاريخ "العقل في التاريخ"، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2007. ص41.

3 ماشيري، بيار لوفيفر، جان بيار، هيغل والمجتمع، ترجمة منـصور القاضـي، المؤسـسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993. ص106.

الاجتماعي: فهي تجنبه بذلك الميل إلى العزلة في خاصيته ورد كل شيء إلى نفسه، بدلاً من الرجوع إلى الكل الذي له مكان فيه، ولذلك فالجماعة هي الحماية الأشد فعالية والتي بالاستناد إليها تتمكن الجماعة من الدفاع عن انتظامها"[1]، ثم تناول كارل ماركس "1818-1883" ظاهرة الاغتراب بعد موت هيجل، ولكنه انتقل بالاغتراب من المجال الفلسفي التاريخي إلى المجال الاجتماعي الاقتصادي، وذلك في إطار نقده وثورته على الرأسمالية ودعوته إلى نظام اشتراكي، حيث رأى ماركس أن المجتمع الرأسمالي يسمى بحالة اغتراب اجتماعي، وذلك نتيجة لسيطرة الرأسمالية على المجتمعات، فقد أصبح "العالم والطبيعة والأشياء والناس الآخرين والإنسان نفسه، بات غريباً عن الإنسان، فهو لا يرى نفسه ذاتاً لأفعاله وأعماله الخاصة، ولا شخصاً يفكر ويشعر ويحب، بل يرى نفسه فقط في الأشياء التي صنعها وأوجدها موضوعاً للمظاهر الصحية لقواه وقدراته، ولا اتصال له بذاته إلا بقدر ما يسلم نفسه للأشياء التي أنتجها هو"[2].

وقد انصب تركيز ماركس في تحليله لظاهرة الاغتراب على العامل وعلاقته بالسلعة ودور الإنتاج في تعميق اغتراب العامل، فقد لاحظ ماركس أنه "كلما ازداد إنتاج العامل للثورة، وكلما ازداد إنتاجه قدرة وحجماً، يزداد العامل فقراً"[3].

ويميز ماركس بين ثلاثة مستويات من الاغتراب مرتبطة بالعمل هي:

1- **التوضيع:** وهو أن العامل ينتج بعمله أشياء لها واقعها الخارجي المنفصل عن العامل، ولذلك يصبح عمله قوة مستقلة وغريبة عنه، وكل عمل عند ماركس هو عذاب، لأن كل عمل يخلق شيئاً مآله الانفصال عن فاعله[4].

---

1 ماشيري، لوفيفر، هيغل والمجتمع، ص54.

2 فروم، إريش، ما وراء الأوهام، ترجمة صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994. ص50.

3 أتالي، جاك، كارل ماركس أو فكر العالم "سيرة حياة"، ترجمة محمد صبح، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 2008. ص91.

4 أتالي، كارل ماركس أو فكر العالم "سيرة حياة، ص91.

2- **التخلي:** أي أن العامل في المجتمع الرأسمالي يسلب من قبل الرأسمالي من ثمرة عمله. فالعامل يكرس حياته لإنتاج أشياء لا يملكها ولا يسيطر عليها، وهو يعلم أن ما ينتجه لا ينتمي إليه بل ينتمي لشخص آخر[1].

3- **التسخير:** أي أن النظام الرأسمالي يلقي بظلاله على العامل، لأن اقتصاد السوق ينمي الروح الفردية لدى المستهلك، فتسيطر عليه الأنانية. وهذا ما ينعكس على العامل نفسه عند شراءه لسلع أنتجها غيره، لتصبح قيمة الأشياء متوقفة على سعرها فقط.

ويصف ماركس ذلك بقوله: "وعوضاً عن كل الحواس الجسمية والعقلية... ظهر مجرد اغتراب لكل هذه الحواس، أنه حسن التملك"[2]. وهذا الأمر يسري على العامل نفسه فإن كان العرض أكثر من الطلب فإن العامل يضطر للتسول. وبناء على ذلك فإن العامل لا يملك أن يتحكم في حياته لأنه تابع لقيمة السلعة، لأنها هي من تتحكم بحياته فعلاً هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه خاضع لتحكم صاحب العمل الذي قد يستغني عنه في أي لحظة.

ويرى ماركس بعد ذلك أن التخلص من الاغتراب يكون من خلال الاشتراكية التي تفرض شراكة حرة للمنتجين فيقول: "إن الشيوعية هي الاستحواذ الحقيقي على الجوهر الإنساني من قبل الإنسان، وتتلخص في إلغاء الملكية الخاصة، والتحرير التام لكل الحواس... وهي هذا التحرر بالذات لأن هذه الحواس أضحت إنسانية. فقد بفضل ثراء الجوهر الإنساني المنتشر موضوعياً، تصير الأذن موسيقية وتدرك العين جمال الشكل، فحواس الإنسان الاجتماعي على خلاف حواس الإنسان غير الاجتماعي"[3].

وعند الوصول إلى هذه المرحلة التي يتخلى فيها الإنسان عن أنانيته ليصبح النفع الإنساني متقدماً على المنافع الشخصية، تستطيع الروح الفردية والروح الجماعية الامتزاج في طبيعة إنسانية سامية، وهذه المرحلة عند ماركس هي نهاية

---

1 أتالي، كارل ماركس أو فكر العالم "سيرة حياة"، ص91.

2 أتالي، كارل ماركس أو فكر العالم "سيرة حياة"، ص92.

3 أتالي، كارل ماركس أو فكر العالم "سيرة حياة"، ص 94.

العزلة وهي انتصار على الموت. ويرى ماركس أن الطبقة الكادحة المستذلة والساخطة هي المحفز على التحرر المستقبلي وعلى الثورة.

كما تناول مؤسس مدرسة التحليل النفسي سيجموند فرويد "1856-1939" ظاهرة الاغتراب. فالإنسان في ظل الحضارة الحديثة يعاني من الكبت والقلق والتوهم، ويرى فرويد أن هناك ثلاثة جهات مسئولة عن تعاسة الإنسان هي: "قوة الطبيعة الهائلة، وميل أجسامنا إلى التحلل والفساد، وتخلف الطرق التي نتوسل بها لتنظيم العلاقات الإنسانية في الأسرة والمجتمع والدولة"[1].

ويرى فرويد أن الإنسان قد يبحث عن اللذة فيتجه إلى أحد الطرق التالية لمواجهة الشقاء المحيط به، وهي:

1- الوحدة والعزلة.
2- تعاطي المخدرات والمسكرات.
3- التسامي بالغرائز وذلك عن طريق توجيه الغرائز وجهات لا تصادم بينها وبين العالم الخارجي ويصف فرويد هذه الطريقة في مواجهة الألم فيقول: "نصف هذا النوع من الإشباع وصفاً استعارياً فنقول إنه أسمى وأرقى،.... وليس ما يعاب على هذه الطريقة سوى إنها لا تنطبق على كل الناس وتصلح فقط للقلة"[2].
4- التدين وقطع كل العلاقات مع الحياة.

ويرى فرويد أن السعادة التي تأتي من هذه الطرق هي سعادة سلبية لأن اللذة لم ترتبط بالحقيقة بل بالتوهم، بينما تأتي السعادة الإيجابية عن طريق الحب أو عن طريق البحث عن الجمال حيثما وجدته الحواس[3].

ويعد المصدر الثالث من مصادر تعاسة الإنسان وهو المصدر الاجتماعي عند فرويد الأكثر أهمية، لأن الشقاء الذي يجلبه هذا المصدر هو الأكثر ألماً للإنسان،



1 فرويد، سيجموند، الحب والحرب والحضارة والموت، ترجمة عبد المنعم الحفني، دار الرشيد، القاهرة، 1992. ص58.

2 فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، ص50.

3 فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، ص54.

ويرى فرويد أن الحل لمواجهة هذا الشقاء يكـون عـن طريـق النقـد بمتطلبـات الحضارة، والسمات التي تعرف بها الحضارة هي:

1- إحلال سلطة الأفراد مجتمعين محل سلطة الشخص الفـرد وتقييـد إمكانـات الإشباع الغريزي عن طريق العدالة بوضع قانون يوفق بين مطالـب الفـرد ومطالب المجتمع[1].
2- ما تمر به الإنسانية من نمو وارتقاء في عملية التطور الثقافي، وذلك من خلال ملاحظة ما يجري من تعديلات للميول الغريزية البـشرية المعروفـة. وقـد تتوارى بعض هذه الغرائز لتحل محلها السمات الشخصية للأفراد وهو نمـط ثابت من السلوك ينظر إليه من وجهة نظر أخلاقية أو خلقية[2].
3- الزهد والتعفف في إشباع الغرائز، فوجود الحضارة مشروط باللاإشباع[3].

ويتضح مما سبق أن فرويد يرى أن الإنسان يعاني في ظلال الحضارة مـن الاغتراب وقد يتخذ طرق متعددة لمواجهة آلامه كالبحث عن اللذة من خلال الأوهام إلا أن السعادة التي يحصل عليها هي سعادة سلبية لأنها قائمة على الـوهم. ولـذلك يجب على الإنسان أن يضحي بجزء من سعادته في سبيل تحقيق الأمن.

وقد تأثر المحلل النفسي والفيلسوف الاجتماعي إريك فروم "1900-1979" بالأفكار التي طرحها كلاً من ماركس وفرويد، وذلك في إطار مناقـشته لظـاهرة الاغتراب في العصر الحديث، فالاغتراب الذي يعاني منه أفراد المجتمع الـصناعي من وجهة نظر فروم له جذوره القديمة المتعلقة بعبادة الأصنام، يقـول فـروم: "إن الإنسان الحديث إنسان المجتمع الصناعي، غير صورة عبادة الأوثان وشدتها. لقـد أصبح موضوع قوى اقتصادية عمياء تتحكم بحياته. فهو يقدس عمل يديه ويتحـول هو نفسه إلى شيء. فلا الطبقة العاملة وحدها غريبة، بل المجتمع"[4].

---

1 فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، ص61.

2 فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، ص62.

3 فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، ص63.

4 فروم، ما وراء الأوهام، ص63، 64.

ويرى فروم أن الإنسان نتيجة لاغترابه فإنه يفقد هويته كما يفقـد إحـساسه بذاته، وبالتالي فإنه يفقد القدرة على إرادة شيء ما، حتى وإن وجد القدرة فإنه يفتقر إلى صحة هذه الإرادة، "وبالمعنى الأوسع يستطيع المرء أن يرى كل عصاب نتيجة للاغتراب"[1].

وعلى الرغم من وصف فروم للاغتراب بأنـه ظـاهرة مرضـية إلا أنهـا ضرورية فهي جزء لا يتجزأ من التطور الإنساني. ويضيف فروم قائلاً: "الإنـسان البدائي وإنسان العصور الوسطى والإنسان المغترب في المجتمـع الـصناعي هـم مرضى وليسوا بمرضى أيضاً، لأن مرحلة تطورهم ضرورية، وكمـا ينبغـي أن ينضج الطفل فسيولوجيا لكي يصير بالغاً، فإن الجنس البـشري يجـب أن ينـضج اجتماعياً في العملية التي يتعلم فيها أن يغالب الطبيعة والمجتمع ويسيطر عليهما لكي يصبح على هذا النحو كامل الإنسانية[2].

ولذلك فالتغلب على الاغتراب عند فروم لا يحصل إلا للإنسان الذي اغترب اغتراباً كاملاً، وعن طريق الانفصال والعصيان يتوصل الإنسان إلى الوعي بذاتـه وإدراكها، ويصبح العالم غريباً عنه. والاشتراكية عند فروم لا تأتي "إلا إذا تحلـل الإنسان من كل روابطه الأساسية الأولية، وصار غريباً كل الغربة، وبذلك تأتى لـه أن يتوحد من جديد مع غيره من الناس ومع الطبيعة من دون أن يـضحي بكمالـه وفرديته"[3].

ب: الاغتراب عند الشاعر محمد الثبيتي:

تناول النقاد في كتاباتهم أشكالاً مختلفة من الاغتراب في مجالات متعددة، فـ "ليس هناك شيء يسمى بالاغتراب الشامل الذي يجمع سائر الأنواع معـاً، ولـيس هناك شيء يسمى بالاغتراب "س" أو الاغتراب "ب". غير أن هناك أنواعاً متعـددة

---

1 فروم، ما وراء الأوهام، ص61.

2 فروم، ما وراء الأوهام، ص66.

3 فروم، ما وراء الأوهام، ص62.

للاغتراب لا تعد ولا تحصى كانت موجودة، ولا تزال موجودة، وسوف تأتي بدون شك مع استمرار المغامرة[1].

ولم تكن أشكال الاغتراب المتعددة وصوره المتباينة بمنأى عن الـشعر فقـد ارتبطت بالشعراء وعبروا عنها منذ القدم، لأن الشاعر يمتاز عن غيـره بإحـساسه المرهف، مما يجعله أكثر ألماً ومعاناة عند شعوره بالاغتراب، وعلى الـرغم مـن التطور الحضاري الذي وصلت له البشرية إلا أن الإحساس بالاغتراب في العـصر الحديث قد تضاعف وازداد فوسم معظم نتاج الشعر الحديث.

وللاغتراب حضور بارز في شعر محمد الثبيتي، فقد عانى في حياته صوراً متعددة من الظلم، ومن هذه الصور حرمانه من الجائزة التي منحها له النادي الأدبي في جدة عام 1991م بسبب تجمهر عدد من المحافظين أمام النادي اعتراضاً علـى منح الجائزة لشاعر الحداثة محمد الثبيتي. كما حرم أيـضاً مـن توزيـع دواوينـه وبالأخص ديوان "التضاريس" الذي دار حوله الكثير من الجدل حتـى أن الـبعض اعتبره خارجاً عن الملة ويجب استتابته.

وكما عانى على مستوى الإبداع فقد عانى من الاغتـراب علـى المـستوى الوظيفي مما اضطره إلى الانتقال من مهنة التعليم إلى العمل في المكتبة العامة فـي مكة المكرمة.

إن مثل هذه المواقف والأحداث لا بد أن تجد صداها في تجربتـه الـشعرية. يذكر إريك فروم كما تناولنا سابقا أن الإنسان المغترب يفتقـد هويتـه كمـا يفتقـد إحساسه بذاته، ونتيجة لذلك فإنه يفتقد القدرة علـى الإرادة، ولكـي يتغلـب علـى الاغتراب، لا بد أن يغترب اغتراباً كاملاً، وعن طريق الانفصال والعصيان يتوصل الإنسان إلى الوعي بذاته. وفي هذه الحالة يصبح العالم غريباً عنه، عندها يـستطيع أن يتغلب على الاغتراب من خلال التوحد من جديد مع الناس والطبيعة دون أن يفقد ذاته وفرديته.

---

1 شاخت، ريتشارد، مستقبل الاغتراب، ترجمة وهبة طلعت أبو العـلا، منـشأة المعـارف، الاسكندرية، 2001، ص59.



ومن خلال هذا التحليل سوف تحاول الدراسة تناول موضوع الاغتراب عند الشاعر محمد الثبيتي، وذلك من خلال مواقف هي: مظاهر الاغتراب، ومقاومة الاغتراب.

أولاً: مظاهر الاغتراب:

لقد تعرض الشاعر محمد الثبيتي في حياته لمواقف وأحداث عمقت إحساسه بالاغتراب. وقد برزت نغمة الاغتراب في شعر الثبيتي منذ ديوانه الأول "عاشقة الزمن الوردي" حيث الحنين للزمن الجميل نتيجة الإحساس بالاغتراب، وربما كان لتأثر الثبيتي بالنزعة الرومانسية في هذه المرحلة المبكرة من عمره دور في تعزيز هذه المشاعر التي رافقته الشاعر في معظم قصائد هذا الديوان، ويتضح ذلك بشكل جلي من خلال إلقاء نظرة سريعة على عناوين قصائده مثل "صوت من الصف الأخير"[1]. "الرحيل إلى شواطئ الأحلام"[2]، "اختناق"[3]، "النجم الغريب"[4] الوهم[5]، "مرثية قصيدة"[6]، "وجه من دخان"[7]، "في أحضان السكوت"[8]، "بصمات نازفة"[9]، "نشاز في نغمة الحب"[10]. ويتضح من خلال هذه العناوين أن تجربة الاغتراب التي عاشها الشاعر قد امتدت لتلقي بظلالها على رؤية الشاعر للحياة.

ومن مظاهر الاغتراب أن الثبيتي قد وظف في شعره بعض الرموز لتعبر عن الاغتراب، واستلهم من التراث بعض هذه الرموز التي تحمل دلالة الاغتراب، بينما منحت مخيلته دلالة الاغتراب لرموز أخرى، ومن هذه الرموز التي حملت

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص221.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص225.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 249.

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 251.

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 257.

6 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 263.

7 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 273.

8 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 277.

9 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 279.

10 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص283.

دلالة الاغتراب عنترة بن شداد الذي تقنع الشاعر بشخصيته في قصيدة "أيا دار عبلة عمت صباحاً"[1]. ليدين الواقع العربي، وليصبح عنترة رمزاً للبطل الـذي غربـه قومه.[2]

ومن الرموز التي حملت دلالة الاغتراب في شعر الثبيتي "وضـاح الـيمن"، وترمز هذه الشخصية التراثية لاضطهاد السلطة الحاكمة وما تمارسـه مـن كبـت للحريات، وقد اشتهرت في كتب التراث قصة وضاح اليمن الذي أحـب أم البنـين زوجة الوليد بن عبد الملك فقتله الوليد بعد معرفته بهذه القصة[3]. وقد قام الثبيتـي باستحضار هذه الشخصية في قصيدة "وضاح"[4]، ليعبر من خلال هذه الشخصية عن اغترابه، يقول الثبيتي مخاطباً "وضاح اليمن":

صاحِبي..
ما الذي غَيرك
ما الذي خَدر الحلْم فِي صحو عينَيك
من لَف حولَ حدائِق روحِك هذَا الشرك
عهدتُك تَطوي دروب المدِينَةِ مبتَهجاً
وتَبث بِأَطْرافِها عنْبرك
صاحِبي..
هلْ ستَهجس بِالحب - بين اتساعِ الحنِين
وضِيقِ الميادِين -
لَو طَوقَتْك خُيولُ الدرك
هلْ ستُوقِظُ أُنشُودةَ الروحِ فِي غَابةِ
الخَيزران الأَنِيقَةِ لَو أَنْكَرتْ مظْهرك[5]

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 177.

2 سيتم تجاوز رمز عنترة لدراسته في موضع سابق، انظر الفصل الأول الموقف من التراث.

3 الأصفهاني، كتاب الأغاني، مج 6، ص 148.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 41.

5 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 41.

ووضاح رمز الحب المقتول الذي يناديه الشاعر بصاحبي هو ذات الـشاعر المكبوتة، في زمن يرى الشاعر أنه لا يختلف عن زمن وضاح حيث "خيول الدرك" التي تقتل الحب فتزرع الاغتراب في نفس الشاعر وتقيد كلماته.

إن الأسئلة التي يكررها الشاعر في ندائه لوضاح "ما الذي غيرك"، ما الـذي خدر الحلم... "من لف"، "هل ستهجس"، "هل ستوقظ" هي أسئلة إدانة لواقـع القمـع الذي تعيشه الكلمة المبدعة.

وإن لم تبتعد الدلالة التي حملها وضاح في النص السابق عن دلالتها الحقيقية في كتب التراث، فإن شخصية حاتم الطائي وشخصية معن بن زائدة قد ابتعدتا عـن دلالتهما التاريخية في قصيدة "تعارف"[1] ويلعب المكان في هذا الـنص دور مهـم حيث توحي ملامح المكان بالبؤس، ويستمر النص في وصف كآبـة هـذه الغرفـة حيث: "لا نوافذ، لا موقد، لا سرير، ولا لوحة في الجدار"[2]. لتثير أوصـاف هـذه الغرفة الكآبة في النفس، فهي غرفة غير صالحة للإقامة فيها، ولكن المفارقة تـأتي عندما يفصح النص عن الشخصيات التي تسكنها:

كان يثوي بقربي حزيناً

ويطوي على ألم ساعده.

قلت: من؟

قال: حاتم طي وأنت؟

فقلت:

أنا معن بن زائدة[3]

يفصح النص عن فكرته العامة من عدة جهات، فالعنوان الذي تحمله القصيدة هو "تعارف" ويوحي بملامح علاقة جديدة تنشأ بين طرفين. ولكن الـنص يـصور المكان الذي يتم فيه هذا التعارف، حيث الملامح العامة للمكان لا توحي بنجاح هـذا التعارف، ولذلك تظهر ملامح الحزن على حاتم الطائي الكريم الذي لـم يتعـود أن

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص35.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص35.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص36.

تقيده حدود المكان، في غرفة لا يمكن الخروج منها، والمفارقة الأخرى أن المتحدث والطرف الثاني للعلاقة هو معن بن زائدة، ويرمز حاتم الطائي للقـيم النبيلـة فـي العصر الجاهلي، ومعن بن زائدة رمز لاستمرار هذه القيم في الإسلام، والمكان هو رمز للواقع الذي تعاني فيه هذه القيم النبيلة مظاهر التعفن والموت.

ويرمز النص للعلاقة الجدلية بين أنصار الحداثة وأنصار القـديم، والـنص ينتصر للحداثة لأنه يرى أنها تبعث الحياة من جديد في عناصر التراث.

إن الحالة التي يعيشها حاتم الطائي ومعن بن زائدة في النص السابق، تعيشها وجوه أخرى من التراث ففي قصيدة "أغاني قديمة لمسافر عربي"[1]، يـدور حـوار بين الشاعر وبين وجوه من التاريخ تختفي ملامحها ولا تخفى رمزيتها فـي إدانـة الواقع العربي وما وصلت إليه حضارة العرب:

• من أنتَ ؟

• شيخٌ من عبس

وجهي رملُ الصحراءِ اللاهثِ،

واحاتُ الشمس

كانت عيناي مزارع نَخْلِ

ألقيتُ بِها للريحِ

فضاع اليوم، وضاع الأمس

***

• من أَنْتَ؟

• رجلٌ مِن طَي

أرهقتُ كتائب أيامي

في الإبحارِ إلى اللا شي

مذ عانيت العشقَ

أمزقُ ثوبي، جسدي

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص265.

وأداوي عشقي بالكي

***

• من أنتَ؟

• طفلٌ من أنف الناقةْ

تتعثر في أعصابي روح

بل أرواح أَفاقةْ

لا أدري

أَأَلْعن أشلاء العمر

أَم أصرخُ في وجهِ الفَاقةْ؟[1]

يوظف الشاعر هذه الأغاني القديمة للمسافر العربي الذي لم يصل، لتطل هذه الوجوه "شيخ من عبس، رجل من طي، طفل من أنف الناقة" وقـد غربهـا الواقـع العربي، وقد جاءت هذه الشخصيات التي انتخبها الشاعر من التراث متفاوتـة فـي العمر، فالشخصية الأولى "شيخ" وهو "الذي استبانتْ فيه السن وظهر عليه الـشيب؛ وقيل: هو شَيخٌ من خمسين إِلى آخره"[2]، والشخصية الثانية "رجل" أي أنه تجاوز سن البلوغ ولكنه لم يصل لسن الشيخوخة، أما الشخصية الأخيرة فهي "طفل" لم يـصل سن البلوغ، ومن ينعم النظر يجد أن الشاعر قد عبر من خلال هـذا التفـاوت فـي العمر عن جميع أطوار حياة الإنسان، ولكن الملاحظ أن الثبيتي ابتدأ بالشيخ وانتهى بالطفل، ولعل الثبيتي تعمد بذلك أن يعاكس الدورة الطبيعة للحياة البـشرية ليـربط دلالة مخالفة سنن الطبيعة في التطور والنمو بمراحل نمو وتطور الشعر العربي من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل.

كما يتضح في النص أن كل شخصية من الشخصيات التي حاورها الشاعر قد جاءت منتسبة لقبيلة عربية معينة، فالشيخ ينتسب لقبيلة عبس، والرجل ينتسب لقبيلة طي، أما الطفل فينتسب لقبيلة أنف الناقة، ولمقاربة المعنى المـراد مـن انتـساب الشخصيات في النص لقبائل معينة دون غيرها، والعلاقة بين صفة كل شخصية في

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص267، 268، 269.

2 ابن منظور، لسان العرب، شيخ.

النص "شيخ، رجل، طفل" وبين هذه القبائل، يمكن القول أن المعنى المـراد يمكـن الوصول إليه عند استحضار الدور الذي لعبه الـشعر فـي تـاريخ هـذه القبائـل وبطولاتها، فقبيلة عبس من القبائل العربية العريقة التي كان للشعر دور كبير فـي حفظ تاريخها وبطولاتها من الضياع، كحرب داحس والغبراء التـي شـهدت ولادة أبطال القبيلة كعنترة بن شداد وعروة بن الورد وأبطالها كعنترة، وقد كان لـشعراء قبيلة عبس ولشعرهم الدور الأكبر في تمجيد تاريخ قبيلة عـبس وتمجيـد أبطالهـا وبطولاتها قبل ظهور الإسلام بزمن طويل، ولعل الشعر نفسه كان هو السبب أيضا في غياب قبيلة عبس، لأن قبيلة عبس قد تراجعت مكانتها بين قبائل العرب بعـد أن فقدت القبيلة أبرز شعرائها وأبطالها كعنترة بن شداد وعروة بن الورد، فغاب تاريخ القبيلة بغياب شعرائها، ولهذا وصف الثبيتي أول الشخصيات التي تحاوره بالـشيخ، لأنه عرف الشعر قديما، ومن ثم نسبه لقبيلة عبس ليؤكد هذه العلاقة القديمة التي لم تتجدد.

أما قبيلة طي العربية فهي من القبائل التي أذاع الشعر صيتها بـين قبائـل العرب قبل الإسلام وبعده، فقد مجد الشعر بطولات القبيلة قبـل الإسـلام وبعـده، فضرب العرب المثل في أبطالها ورموزها قبل الإسلام وبعده، كشاعر وفارس قبيلة طي الذي لقب لكثرة خيله بزيد الخيل، وكان "فارساً مغواراً مظفراً شـجاعاً بعيـد الصيت في الجاهلية، وأدرك الإسلام ووفد إلى النبي صلى ا عليه وسـلم، ولقيـه وسر به وقرظه، وسماه زيد الخير"[1]، ولهذا وصف الثبيتي الشخصية الثانيـة فـي القصيدة بالرجل، ومن ثم نسبه لقبيلة طي، لأن الشعر قد رفع من قيمة القبيلة بـين قبائل العرب قبل ظهور الإسلام وبعد ظهوره.

أما أبناء قبيلة أنف الناقة قبل ظهور الإسلام فقد كانوا يرون الانتساب لقبيلـة أنف الناقة مذمة لهم، "وكان كاللقب لهم حتى مدحهم الحطيئة فقال:

قوم هـم الأنـفُ والأذنـاب غيـرهم ومن يـسوي بـأنف الناقـة الـذنبا

---

[1] الأصفهاني، كتاب الأغاني، مج17، ص177

فصار بعد ذلك فخرا لهم ومدحا"[1] بين قبائل العـرب، وذلـك بعـد ظهـور الإسلام. ولهذا وصف الثبيتي الشخصية الثالثة في القصيدة بالطفل، وذلـك لحداثـة علاقته بالشعر، ونسبه الشاعر لقبيلة أنف الناقة، ليؤكد الدور الكبير الذي قـام بـه الشعر في هذه العلاقة الحديثة.

وفي قصيدة الثبيتي اجتمعت هذه الشخصيات الثلاث، فجاء الشيخ العبسي في النص كرمز للماضي العربي وجذوره الممتدة عبر التاريخ الذي أضاعه الحاضـر، وجاء الرجل الطائي ليرمز للحاضر المتخاف عن عصره، بينما جاء الطفل المنتمي لقبيلة أنف الناقة ليرمز للمستقبل المظلم.

وتبرز "النخلة" كوجود مغترب في معظم دواوين الثبيتي، فالثبيتي يرى فـي صورة النخلة شيئاً من اغترابه وعزلته، ومن ذلك قوله:

قَالَ:
يا أيها النخْلُ
هلْ تَرثِي زمانَكَ
أم مكانَكَ
أم فُؤَاداً بعد ماءِ الرقْيتَين عصاك
حِين استَبد بِك الهوى
فَشَقَقْتَ بين القريتَين عصاك
وكَتَبتَ نَافِرةَ الحروفِ بِبطْن مكةَ
والأَهِلةُ حولَ وجهك مستَهلةُ
والقَصائِد فِي يديك مصائِد
والليلُ بحر لِلهواجِسِ والنهار
قَصِيدةٌ لاَ تنتمِي إلا لبارِيها
وبارِي الناي[2]

---

[1] الأصفهاني، كتاب الأغاني، مج2، ص117.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص19.

وفي هذا الجو المشحون الذي تصبح فيه القصائد مصائداً لـشعرائها، تنعـدم القيمة الحقيقية للشعر وللجمال، لأن خوف الشاعر في هذه الحالة يقيد حرية الكلمـة ومن ثم يؤدي إلى اغتراب القصيدة نفسها واغتراب الجمال الذي تـصوره، ولـذلك نجد الثبيتي يصور صعوبة أو استحالة أن تكتمل القصيدة في هذا الواقع الذي فقدت فيه القصيدة دورها في بناء المجتمع وإصلاحه، بل أنها قد أصبحت وسيلة للإدانـة وللهدم، فيقول في قصيدة "القصيدة" موجهاً خطابه للشاعر:

القَصِيدةُ

إما قَبضتَ علَى جمرِها

وأذَبتَ الجوارح فِي خَمرِها

فَهي شَهد علَى حد موس

فَحتام أَنْتَ خلالَ الليالِي تَجوس

وعلام تَذود الكَرى

وتُقِيم الطقوس

وَأَلْفٌ مِن الفَاتِنَاتِ الأَنِيقَاتِ يفْرحن

ما بينَهن عروس

ولا أنتَ أوتيتَ حكمة لُقْما

ولا هن أوتِين فِتنَةَ يوس[1]

وتعد هذه القصيدة من أكثر القصائد المعبرة عن اغتـراب الـشاعر محمـد الثبيتي، والخطاب في هذه القصيدة يظهر كحوار بـين صـوت الـشعر وصـوت الشاعر، وفي الجزء الأول من القصيدة يبرز صوت الشعر الـذي يوجـه خطابـه للشاعر الذي يبحث عن القصيدة، فيسهر الليالي ويرد النعاس عـن عينيـه، ولكـن قصيدته لا تأت بالجديد ولا تنفرد في جمالها عن غيرها من القصائد، لأن الشاعر قد بحث عن القصيدة دون أن يكتوي بنارها، وهذه الطريقة في التعامل مع القصيدة لا تنتج القصيدة العصماء "وَأَلْفٌ مِن الفَاتِنَاتِ الأَنِيقَاتِ يفْـرحن مـا بيـنَهن عـروس" فالقصيدة كحال هؤلاء الفاتنات اللاتي قد تأنقن وفرحن، ولكنهن قد افتقدن لأهم مـا

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص297.

يميزهن كإناث وهذه الميزة هي الخصوبة، فجمال النساء أو القصائد يظل ناقصا إن لم يرتبط بالخصوبة، لأن الجمال كقيمة شكلية إن لم يرتبط بعنصر الخصوبة فإنـه سيزول بمرور الزمن.

ويقابل النص بين صورتين في قوله "ولا أنتَ أوتيتَ حكمـة لُقْمـا ولا هـن أوتين فِتنَةَ يوس" يصور في الأولى حال الشاعر الذي لم يعاني في تجربته الشعرية بما فيه الكفاية، فالشاعر لا تكتمل حكمته بالسهر ومقاومة النعاس، ولكنهـا تكتمـل نتيجة للمواقف التي يمر بها الشاعر فتنضج تجربته الشعرية، ولهذا عبر النص عن هذا النقص في الحكمة بحذف الحرف الأخير من اسم حكيم العرب لقمـان، بينمـا يصور في الثانية حال القصائد التي لا ترتبط بقضايا الشاعر التي يعانيها في واقعه، ففتنة القصيدة وسحرها لا يكتملان إلا بامتزاجها بواقعها وزمنها، ولهذا عبر النص عن هذا النقص في الجمال بحذف الحرف الأخير من اسم النبي "يوسـف" كرمـز للجمال الفاتن.

ثانياً: مقاومة الاغتراب:

عاش الشاعر محمد الثبتي في واقعه صوراً شتى من الاغتراب. والشاعر لا يملك وسيلة للدفاع عن نفسه سوى الشعر، لذا فقد سخر شعره للوقوف في وجه مـا يتهدده من أخطار، فالشعر هو هوية الشاعر، والاغتراب يحمل في أحـد وجوهـه معنى الفقد وعدم الإحساس بالذات، يجد الشاعر محمد الثبيتي ذاته وهويته في الكلمة المبدعة، لأنها تمنحه التفرد، فالشاعر يرى في الابتكار والإبداع هويته وفرديته بينما يرى في التقليد إعادة لهوية سابقة واغتراب له، نجد هذه الدعوة إلى الإبـداع فـي شعر الثبيتي كقوله في قصيدة "المغني"[1]. في حوار يدور بين الشاعر وهذا المغني يعطي فيه الشاعر الحل لمشكلة المغني الذي أرقه غياب القوافي، واستعصى عليـه الشعر، فيقول الشاعر له:

ابتَكِر للدماءِ صهيلاً
تَدثر بِخَاتِمةِ الكلماتْ

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 67.

بالبخور الذي يتناسلُ في الطرقاتْ

ابتَكِر للرماح صبوحاً

دماؤك موغلةٌ في القناديل

وجهك منتجع ِللغاتْ

ابتَكِر للطفولة شكلاً..

كتاباً تطارحه الخوفَ،

تقرأ فيه محاقَ الكواكبِ،

تكتب فيه حروفَ الندم

ابتَكِر للطفولة عرساً تُعلق فيه التمائم

واللعب الورقيةَ.. والأغْنياتْ [1]

إن المغني الذي يتحاور معه الشاعر هو ذات الشاعر المغتربـة مـن أحـد الوجوه، فقد أضاع المغني خطوات الإبداع في الشعر ففقد بذلك معنى الشعر، وجاء الشاعر ليرشده إلى الطريق الصحيح.

وتتكرر هذه المفردة في شعر الثبيتي لمعالجة مشكلة الاغتراب في الشعر، لذا نجده في موقع آخر يرمز للشعر الذي لا تجديد فيه بالشجر البدائي، يقول:

يأيها الشجر البدائي ابتَكِر للطير أغصاناً

وللأطفال فاكهةً

أقِم فِي الرمل ناقوساً طموحاً

واشْتَعِلْ للريح

يا أيها الشجر الذي طالَ احتقان جذورهِ

بالقيظِ واحترقتْ بلابله على الأسلاكِ

فانقطع الغناء[2]

يجد الشاعر أن الابتكار يعيد الغناء لهذا الشجر الذي فقد أغصانه فاغتربـت بلابله وانقطع عن الشجر صوت غنائها بعد أن أحرقتها أسلاك الكهربـاء. وبعـث

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص69، 70.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص114.

الحياة في الكلمة لا يكون إلا بإعطائها دلالات جديدة، فالابتكار عند الشاعر هو نفي مستمر للاغتراب، بينما التقليد والإعادة هو اغتراب جديد.

يحاول الشاعر تغيير واقعه المغترب بالكلمة، فالشاعر عندما يبتكر لغته فإنه يطلب من الإنسان أن يبتكر حضارته، فإذا أردنا "أن ننقذ صـورة العقـل العربـي فلنتأمل في الكلمة الماردة المنطلقة، ولنتأمل في قدرة الكلمـة علـى القيـام بـدور علاجي"[(1)].

ويتضح أن الشاعر قد اعتمد على صيغة الأمر في خطابه الموجه للمغنـي و للشجر كـ"ابتكر" التي كررها الشاعر خمس مرات، و" تدثر، أقم، اشتعل"، والشاعر من خلال استخدامه لفعل الأمر فإنه يعيد العلاقة بين الشاعر واللغة إلـى البدايـة، وكأنه يتعرف على اللغة من جديد فيعيد لها قوتها السحرية القديمة، ويعيـد للكلمـة قدرتها على الفعل والعلاج. فنشأة الأسماء في اللغات قد سبقت نشأة الأفعال، ولكـن أول المراحل التي عبرت عن فهم الإنسان للغة هي المرحلة التي تم فيهـا تـشكل الأفعال وفهمها. وهذه النظرية في نشأة اللغة تشبه ما يحدث لـدى الأطفـال فهـم يعبرون عن الأسماء ويتركون الأفعال إلى أن يصبحوا قادرين علـى الفهـم، "لأن معرفة الأفعال تتطلب معرفة زمنية بالماضي والمستقبل وهما مقياس للحاضر الذي لا يقسم، ...لذلك جاء فهم الأفعال وتشكيلها في مرحلة متأخرة، وكانت في صـيغة أوامر"[2].

ومن مظاهر مقاومة الاغتراب في شعر الثبيتي التوجه إلى المستقبل، ليرسـم فيه صورته كما يتمناها، فالواقع المغترب الذي يعيشه الشاعر مـن وجهـة نظـر الحداثة يختلف عن الصورة التي يتمناها الشاعر ولكي يغير هذه الصورة فإنه يتجه إلى المستقبل، وعندما ينظم أبياته فإنه لا يضع معياراً سابقا يقيس عليه قيمة شـعره بل يغني صورته كما يتمناها والمستقبل هو من يحدد قيمته. ومن ذلك قول الثبيتي:

---

1 ناصف، مصطفى، النقد العربي نحو نظريـة ثانيـة، عـالم المعرفـة، الكويـت، 2000، ص174.

2 أبو السعود، عطيات، فلسفة التاريخ عند فيكو، منـشأة المعـارف، الإسـكندرية، 1997. ص128.

آتٍ أنا في شفاهِ النور ملحمة

وفي عيون الربيع الحلم إيمان

آتٍ، لعل فتاة الحي تعرِفُني

إذا أفاقتْ وملء القلبِ إنسان.(1)

وقد نظم الشاعر محمد الثبيتي هذه الأبيات في ديوانـه الأول عـام 1981م، وتعرض بعدها للانتقاد والهجوم ومنعت أشعاره، ولكنها الآن تجد الحياة في منـابر الأدب والثقافة.

إن الشاعر لا يستطيع أن يغير الواقع بيديه، ولكنه يحـاول فـي شـعره أن يغيره، أن يحاكي العالم الذي يتمناه. ومن ذلك أيضاً في قصيدة "صفحة مـن أوراق بدوي"(2). التي يعلن فيها تمسكه بقيمه وهويته في مواجهـة الحـضارة، فـالتطور والارتقاء في سلم الحضارة لا يعني تخليه عن هويته العربية.

ماذا ترين بكفي.. هل قرأت به

تاريخ عمر مليء بالجراحات.

ماذا ترين بكفي؟ هل قرأت به

عرس الليالي وأفراح السماوات

وهل قرأت به ناراً مؤججة.

ومارداً يحتويه الموسم الآتي. (3)

ومن مظاهر المقاومة للاغتراب في شعر الثبيتي الاتجاه إلى الصوفية، وذلك عندما يصبح الشعر أقرب إلى التجربة الروحية، ويختصر كـولن ولـسن الرؤيـا الصوفية بقوله "إن الرؤيا الصوفية تتم حين يزاول الإنسان نظرة عصفورية[4] علـى

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص271.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص203.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص205.

[4] المقصود بالنظرة العصفورية هي الطريقة التي يمارس فيها العصفور طيرانه بحرية، فالنظرة العصفورية هي التي تتوسع وتمتد فيها الرؤية، لأن العصفور عندما يطيـر يمتـد أمامـه الفضاء فلا يرى طريقاً محدداً ليسلكه، بخلاف النظرة الدودية وهي النظرة الضيقة المعتمدة

الحياة، أي حين ينسحب منها ولو للحظة واحدة، فيرى منها قدراً أكبر، بدلاً من بقائه محصوراً ضمن البؤرة الضيقة"[1].

استغل الشاعر محمد الثبيتي مواقف النفـري الـصوفي صـاحب العبـارة المشهورة "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"[2]. وقد ظهر أثر مواقف النفري على الثبيتي في قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس"[3] ولكن هذه المواقف قد انتقلت من كونها مواقف تتأمل طبيعة العلاقة بين الإنسان وا ، وبين الجسد والروح، لتـصبح هذه المواقف في قصيدة الثبيتي إلى مواقف تأملية في طبيعة اللغة والشعر، ويلتقـي الشاعر مع الصوفي في البحث عن السر، فالشاعر يبحث عن سـر الكلمـة وعـن المخبوء فيها والصوفي "يدفعه شوق عارم إلى الالتقاء بهذا السر المخبوء أو المكتوم عن وعيه المحدود. فما الصوفية في نقاوة خلاصتها سوى الحنين إلى السر"[4].

ويتضح أثر هذه الروح الصوفية على الشاعر محمد الثبيتي في قولـه مـن قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس":

أمضِي إلى المعنَى
وبين أَصابِعِي تَتَعانَقُ الطرقَاتُ
والأوقَاتُ، ينْفَضِ السراب عن الشرابِ
ويرتَمِي
ظِلِي
أَمامِي

على العادة في الطريق التي تسلكها وفي نظرتها للحياة. انظر: ولـسون، كـولن، الـشعر والصوفية، ترجمة أبو حجلة عمر الديراوي، دار الآداب، بيروت، ط2، 1979. ص42-52.

1 ولسون، الشعر والصوفية، ص42.

2 النفري، محمد بن عبد الجبار، كتاب المواقف والمخاطبات، تحقيق أرثر يوحنا أربرى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997. ص51.

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص11.

4 يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري، دار الينابيع، دمشـق، 1997، ص12.

أفْتَض أبكار النجومِ

وأستَزيد مِن الهمومِ

وأنْتَشِي بِالخَوفِ حِين يمر مِن

خَدر

الوريدِ

إلى

العِظَامِ

وأجوب بيداء الدجى

حتى تُباكِرني صباحاتُ الحِجا

أرقاً

وظَامِي[1]

فالشاعر وهو يمضي إلى المعنى لا يسلك الطرق التـي سـلكها مـن قبـل وعرفها، بل يمضي وقد تعانقت في نظرته الطرقات والأوقات، فالبحث عن المعنى في نظر الثبيتي يقترن بالألم والمعاناة لأن الطرق الموصولة للمعنـى وعـرة ولـم يسلكها أحد قبله.

ويلتقي الثبيتي مع التجربة الصوفية في تجربة الموت، "فالصوفية الأصـلية، أو النقية، لا ترى في الموت إلا الدرب التي تفضي إلى المحبوب، أو إلـى الـوطن المفقود"[2].

والشاعر عندما يواجه في اغترابه حالة الاقتراب من الموت، فـإن تحريـره وتحقق شخصيته، يكون من خلال الانتصار على الموت، وفي هذه الحالة يتجـاوز حالة العزلة المشابهة للموت، عن طريق الاتصال الروحـي "وتحقيـق الاتـصال الروحي معناه انتفاء كل خوف من الموت، هو الشعور بأن قوة الحب أقـوى مـن

---

1 ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة، ص23، 24، 25.

2 يوسف، مقدمة للنفري دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري،ص13

سلطان الموت"[1]. ويرى الثبيتي أن الحب هو أحد وجوه مقاومة الاغتراب، ولـذلك نجده يربط بحثه عن المعنى بالأنثى، فالأنثى في نظر الثبيتي تصبح قوة يواجه مـن خلالها الشاعر الموت، وذلك عندما تستحيل هذه الأنثى إلى معنى متعـدد الوجـوه، وفي ذلك يقول الثبيتي من قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس":

فِي ساحةِ العثَراتِ
ما بين الخَوارجِ والبوارجِ
ضج بِي
صبري
وأَقْلَقَنِي
مقَامِي
فَمضيتُ لِلْمعنَى
أُحدقُ فِي أَسارِيرِ الحبِيبةِ كَي أُسميها
فَضاقَتْ
عن
سجاياها
الأَسامِي
أَلْفَيتُها وطَنِي
وبهجةُ صوتِها شَجنِي
ومجد حضورها الضافِي منَاي
وريقُها
الصافِي
مدامِي[2]

---

[1] برديائف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز، مطابع الهيئـة العامـة للكتاب، القاهرة، 1982، ص179.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص27، 28.

ويلتقي الثبيتي مع الصوفية في التعالي على الزمن، فالصوفي عندما يتأمـل فإنه "ينقلب مرآة ضخمة تنعكس عليها الحقيقة"[1]. ومن خلال الرؤية الشعرية والحلم الواعي "يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن والواقع الممكن"[2].

وفي هذا المعنى يقول الثبيتي في خاتمة قـصيدة "موقـف الرمـال موقـف الجناس":

وَنَظَرتُ فِي عين السما
فَخَبَتْ شَراراتُ الظما
وانْشَقَ
عن
مطَرٍ
غَمامِي
لِلبائِتِين علَى الطوى
والناشِرِين لِما انْطَوى
والناظِرِين
إلَى
الأمامِ
لِلنخْلِ لِلكُثْبان لِلشيحِ الشمالِي
ولِلنفَحاتِ مِن رِيحِ الصبا
لِلطيرِ فِي خُضرِ الربى
لِلشمسِ
لِلجبلِ
الحِجازِي
ولِلبحرِ

1 النفري، الشعر والصوفية، ص31.

2 إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 354.

التهامي[1]

وتتجلى ميزة أخرى في هذا المقطع من قصيدة الثبيتي وهي الاتساع والامتداد في مقابل ما يراه من أشكال الاغتراب، وهي من صفات العبقرية فالعبقرية كما يرى محمد غنيمي هلال في قوله "وتتجلى عبقرية المرء في أنه لا يقصر همه في نطاق ذاته، بل يحيا فيما هو عالمي، لا يقتصر في ذلك على ما ينعكس في وجوه الأشياء من حولنا، أو في وجوه أندادنا، بل يتسع فيمتد إلى ما ينعكس في ذات نفسه علـى رؤية الورد والأشجار والحيوان، حتى ما ينعكس من نفس سطوح الميـاه ورمـال الصحراء، حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته في كل شيء"[2].

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص29، 3-.

2 هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997. ص391.

الفصل الثالث

اللغة الشعرية

1.3 المعجم اللفظي:

المعجم هو "لحمة أي نص كان، ويحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب"[1]. وعند إنعام النظر في معجم الشاعر محمد الثبيتي يتبين للقارئ اتساع معجمه اللفظي وتعدد دلالاته ومرجعياته، وهذا ما أغرى أحد نقاد الأدب الحديث فـي المملكـة العربيـة السعودية من جعل نصوص الشاعر محمد الثبيتي من المرجعيات التناصية للقصيدة السعودية الحديثة، فيقول في ذلك "ولعل نصوص الشاعر محمد الثبيتي هـي أكثـر النصوص التي تتداخل معها نصوص الشعراء الآخرين. وكأن مرد ذلك –إلى جانب أسبقية تجربة الثبيتي وغزارتها– هو ما تتمتع به نصوصه من أصالة جمالية، جعلت أصداءها تجسر المسافة بين التراث الشعري والقصيدة الحديثة، ومن ثم خلقت فرادة تأثيرها العميق في وجدان المتلقي، بنزوعيه: التراثي والحديث"[2].

ارتبط معجم الشاعر محمد الثبيتي بمصادر ودلالات متعددة، ويـأتي الـنص القرآني الكريم كأول المصادر المكونة لمعجم الثبيتي، فمن ألفاظ معجمه ما تـرتبط دلالته بشكل مباشر بسور القرآن الكريم كـ "سورة الأحـزاب[3] وفاتحـة الكتـاب[4] والأعراف[5]".

1 مفتـاح، محمـد، تحليـل الخطـاب الـشعري اسـتراتيجية التنـاص، المركـز الثقـافي العربي،بيروت،ط3،1992 . ص 61 .

2 العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 104

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 95 .

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 77 .

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 79 .

ومن ألفاظ معجمه ما كان مرتبطا في دلالته بالعبادات والمعتقدات الإسلامية كـ "الفرض[1] والنوافل[2] والنافلة[3] والصلاة[4] والـصلوات[5] وتراويحـي[6] والـشعائر[7] والرقى[8] والرقية[9] والتسبيح[10] والتهليل[11] والورد[12] واليمين الغموس[13]".

ومن الألفاظ ما يرتبط في دلالته بالأمور الغيبية التي تناولها النص القرآنـي كـ "الفردوس[14] والكوثر[15] وصراط الشهادة[16]".

أو بالتاريخ القديم قبل الإسلام الذي اخبر عنـه القـرآن الكـريم كـ ـ "ذي القرنين[17] وذات العماد[18]".

كمـا ارتبط معجم الشاعر محمد الثبيتـي بتـ ـراث الأديـان الـسماويـة السابقة على الإسلام. فمن الألفاظ ما يختص في دلالته بالدين اليهودي كـ "طـور

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 266 .

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 105 .

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 266 .

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 128 .

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 96 .

6 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 299 .

7 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 96 .

8 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 95 .

9 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 303 .

10 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 299 .

11 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 186 .

12 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 304 .

13 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 65 .

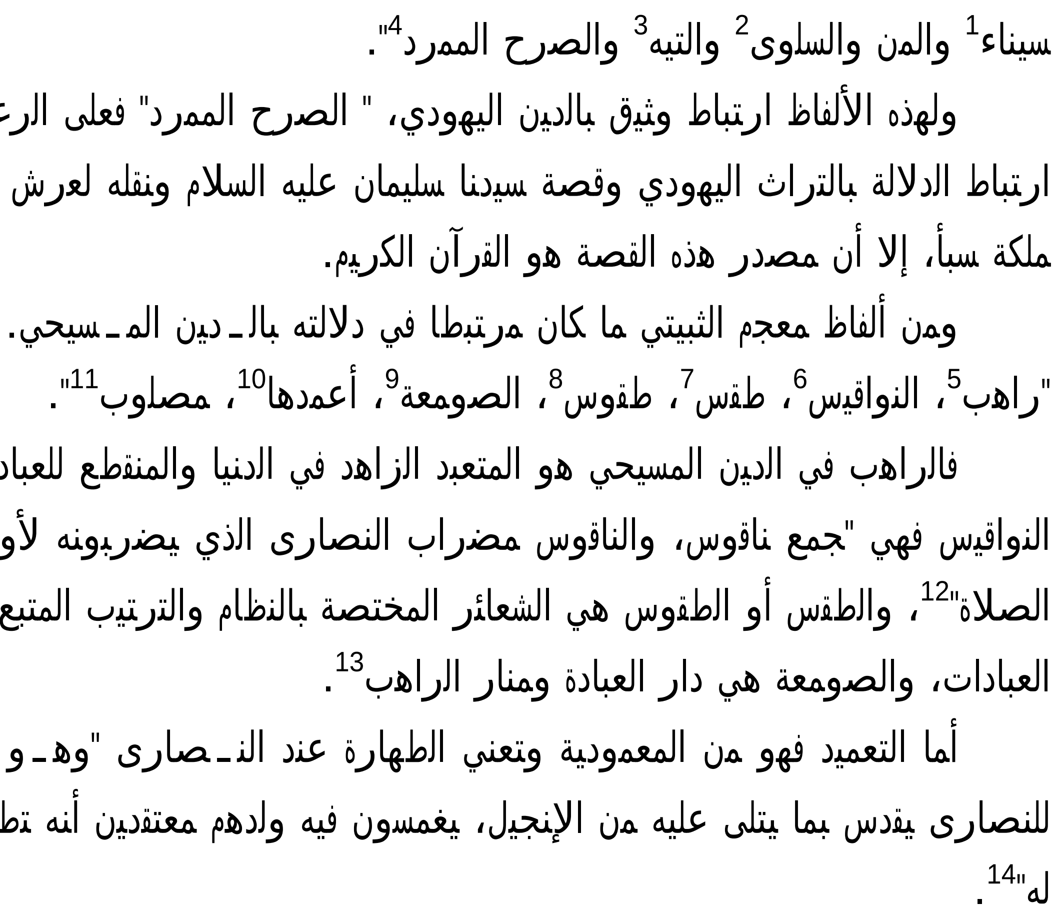
14 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 187 .

15 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 102 .

16 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 65 .

17 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 60 .

18 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 79 .



سيناء[1] والمن والسلوى[2] والتيه[3] والصرح الممرد[4]".

ولهذه الألفاظ ارتباط وثيق بالدين اليهودي، " الصرح الممرد" فعلى الرغم من ارتباط الدلالة بالتراث اليهودي وقصة سيدنا سليمان عليه السلام ونقله لعرش بلقيس ملكة سبأ، إلا أن مصدر هذه القصة هو القرآن الكريم.

ومن ألفاظ معجم الثبيتي ما كان مرتبطا في دلالته بالـدين المـسيحي. كـ ـ "راهب[5]، النواقيس[6]، طقس[7]، طقوس[8]، الصومعة[9]، أعمدها[10]، مصلوب[11]".

فالراهب في الدين المسيحي هو المتعبد الزاهد في الدنيا والمنقطع للعبادة، أما النواقيس فهي "جمع ناقوس، والناقوس مضراب النصارى الذي يضربونه لأوقـات الصلاة"[12]، والطقس أو الطقوس هي الشعائر المختصة بالنظام والترتيب المتبع فـي العبادات، والصومعة هي دار العبادة ومنار الراهب[13].

أما التعميد فهو من المعمودية وتعني الطهارة عند النـصارى "وهـو مـاء للنصارى يقدس بما يتلى عليه من الإنجيل، يغمسون فيه ولدهم معتقدين أنه تطهيـر له"[14].

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 99 .

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 110.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 91 ، 100 ، 105 .

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 189 .

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 236 .

6 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 11.

7 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 59 .

8 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 170 ، 297 .

9 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 39 ، 236 .

10 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 119 .

11 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 94 ، 259 .

12 ابن منظور، لسان العرب ، نقس .

13 ابن منظور، لسان العرب ، صمع .

14 الزبيدي، تاج العروس ، عمد .

وارتبط معجم الشاعر محمد الثبيتي بشكل جلي بالحياة العربية، فمن الألفـاظ ما ارتبط في دلالته بأيام العرب وأسواقهم كـ "جفر الهباءة [1]، وذي المجاز[2]".

ومن ألفاظ معجم الثبيتي ما يرتبط بشخصيات عربيـة تراثيـة كـ ـ "حـاتم الطائي[3]، كليب الجليلة[4]، امرؤ القيس[5]، عنترة العبسي[6]، السليك بن سلكه[7]، كعب بن زهير[8]". أو بقبائل عربية كقبيلة "طي[9]، هـوازن[10]، غطفـان[11]، عـبس[12]، أنـف الناقة[13]".

كمـا ارتبطت بعـض ألفـاظ معجـم الثبيتـي فـي دلالتهـ ـا علـ ـ ـى حيـاة العـرب وترحالهـم كـ "القافلـ ـة[14]، قوافـ ـل[15]، الرحـل[16]، المطايـا-

---

1 وهو يوم انتصرت فيه قبيلة عبس على قبيلة ذبيان. المولى، محمد احمد جاد وآخرون، أيـام العرب في الجاهلية، المكتبة العصرية بيروت، 2001 م ، ص 263 ، 264 .

2 سوق بعرفة على ناحية كبكب عن يمين الإمام على فرسخ من عرفة كانت تقوم في الجاهلية ثمانية أيام . الحموي، ياقوت بن عبد ا ، معجم البلدان، دار صادر ، بيروت ، د. ت ، ج 5 ، ص 55 .

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 36 .

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 143 .

5 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 255 .

6 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 255.

7 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 102 .

8 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 255 .

9 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 268 .

10 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 107 .

11 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 179 .

12 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 267 .

13 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 269 .

14 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 265 ، 266 .

15 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 105، 258 ، 325 .

16 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 270 .

المطي[1]، هودج[2]، ظعن[3]، حادي العيس[4]، المدلجين[5]، الصعاليك[6]، الصعلكة[7]".

ومن الألفاظ ما أرتبط بالخمرة أو أحد علائقهـا كـ ـ "مـ دام[8]، صـ هباء[9]، الصبوح- الغبوق[10]، التساقي[11]، النديم[12]، الخمر[13]، أثمل[14]".

وقد جاءت بعض ألفاظ معجم الثبيتي مرتبطة في دلالتهـا علـى الأسـاطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام كـ "كاهن [15]، عراف[16]، عرافة[17]، تمائم[18]، الزجر والاستنباء[19]، القرين[20]، الودع[21]، وثن عبقري[22]، وادي الجن[23]".

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 106 .

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 317 .

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 100 .

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 270 ، 225 .

5 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 49 ، 99 .

6 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 110 .

7 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 71 .

8 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 28 ، 59 .

9 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 47 .

10 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 195 .

11 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 12 .

12 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 139 .

13 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 68 .

14 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 147 .

15 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 99 ، 101 ، 106، 323 .

16 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 59 .

17 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 307 .

18 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 70 .

19 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 93 .

20 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص63.

21 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص123.

22 الثبيتي، الأعمال الكاملة ، ص 87 .

23 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 96 .

كما ارتبط معجم الثبيتي ببعض ما أنتجته المخيلة الشعبية من أساطير وملاحم كـ "السندباد[1]، شهر زاد[2]، تغريبة بني هلال[3]".

أما فيما يتعلق بتوظيف الثبيتي للأساطير العالمية ، فلم يرد في معجم الشاعر ما يدل على ذلك، وعلى الرغم من اهتمام الشاعر بالجانب الأسطوري في شـعره ، إلا أنه لم يورد أسماً لأسطورة بعينها، لأن اهتمام الشاعر كان منصباً على محاولـة الاقتراب من روح وفكر الأسطورة في شعره، فجاءت الألفاظ في معجمـه للدلالـة على الجانب الأسطوري كـ "أسطورة[4]، أساطير[5]، مارد[6]، تنين[7]".

2.3 التناص في شعر محمد الثبيتي

أ: التناص الديني:

ويقصد بالتناص الديني استلهام النصوص والإشارات والقصص الواردة فـي المصادر الدينية وهي: الكتب السماوية والأحاديث النبوية وتوظيفها في نص أدبـي حديث، وقد استغل الشاعر الحديث التناص الديني ليختار ما يناسبه مما تزخـر بـه المصادر الدينية من دلالات في التعبير عن رؤاه وتوجهاته.

وظف الشاعر محمد الثبيتي التناص الديني فـي قـصائده، فاسـتقى معظـم تناصاته من القرآن الكريم، وراوح الثبيتي في توظيفه للنص القرآني بين التنـاص المباشر والتناص غير المباشر، وفي حالة التناص المباشر يقوم الـشاعر بتوظيـف النص القرآني في قصيدته إما عن طريق اقتباس النص القرآني كما هو دون تغيير بحيث يضع الشاعر النص القرآني في قصيدته كما ورد في القـرآن الكـريم دون

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 141 ، 306 .

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 141 ، 144 .

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 97 .

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 71 .

5 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 59 ، 144 .

6 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 205 .

7 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 60 .

تغيير، وأما عن طريق الإحالة إلى النص القرآني، وفي حالة الإحالة يغيب الـنص القرآني ولا يحضر في القصيدة بشكل صريح، "وإنما يشير إليه، ويحيـل الـذاكرة القرائية عليه، عن طريق وجود دال من دواله، أو شيء منه ينوب عنه"[1]، كوجـود كلمة أو حدث أو إشارة مرتبطة بعلاقة مباشرة مع النص القرآني.

وفي تناصات الثبيتي المباشرة مع القرآن الكريم كانت طريقة الاقتباس مـن النص القرآني هي الأقل حضورا من الإحالة، ومن ذلك قوله[2]:

قـ ـل لـ ـها :

أنتَ حلٌ بهذا البلد

حيث يقتبس الشاعر هنا النص القرآني بشكل مباشر من قوله تعالى: {لَآ أُقْسِمُ بِهَٰذَا الْبَلَدِ ١ وأنت حِلٌ بِهَـٰذَا الْبَلَدِ ٢ }[3]، يورد الشاعر الآية الثانية من سورة البلد دون تغيير في تركيبها ولا دلالتها.

بينما اعتمد الثبيتي على الإحالة في معظم تناصاته المباشـرة مـع القـرآن الكريم، ومن أمثلة التناص المباشر مع نصوص القرآن عن طريق الإحالة، قوله في قصيدة "قرين":

فَرقَتْنَا النوى زمناً

ثُم لَمتْ شتَاتَ نَوانَا

علَى بقْعةٍ مِن حنَاك

قُلْتَ لِي:

هيتَ لَك

هيتَ لَك

سِرتُ خَلْفَ خُطَاك أجرر خَطْو المساكِين

---

[1] حفظ ا ، عصام، واصل، حسين، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصـر، دار غيـداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص95.

[2] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص127.

[3] القرآن الكريم، سورة البلد، الآية 1، 2.

لَم أَسأَلْكَ[1]

قام الشاعر في هذا المقطع بتوظيف النص القرآني عن طريق الإحالة المباشرة، وذلك في قوله "هيت لك" الذي يحيل إلى قوله تعالى:{وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين }[2]، وقد وظف في نصه "هيت لك" للإحالة إلى قصة يوسف عليه السلام وزليخا امرأة العزيز في سورة يوسف، وقد وفق الشاعر في توظيف "هيت لك" إذ ساهمت في إثراء النص، فالشاعر في قصيدته يحاور قرينه الشعري الذي فارقه منذ زمن ويدل على ذلك عنوان القصيدة "قرين" فهو نكره، بينما استخدم الشاعر نفس العنوان في قصيدة "القرين"[3] بإضافة "ال" التعريف، وهذه القصيدة تسبق قصيدة "قرين" زمنياً، فقد أنكر الشاعر قرينه، ولكن جمعتهم الصدف، فاستغل الشاعر الشحنة الدلالية التي منحها النص القرآني لـ"هيت لك" التي ارتبطت بزوجة العزيز "زليخا"[4] كرمز للفتنة والغواية، ليوضح مقدار الفتنة والغواية التي تعرض لها عندما دعاه شيطان الشعر.

وعلى الرغم من أن حالة الشاعر في هذه القصيدة تتماها مع حالة النبي يوسف عليه السلام من حيث التعرض للفتنة والغواية، إلا أن موقف المخالفة بين الشاعر والنبي يوسف عليه السلام في هذه القصيدة كان هو الأبرز، فالظروف التي تحكم العلاقة بين الشاعر وقرينه في القصيدة مخالفة للعلاقة بين النبي يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، فالشاعر قد جمعته بقرينه مواقف سابقة، ولكن مرور الزمن والظلام الذي غطى مكان اللقاء بين الشاعر وقرينه كانا السبب في استنكار الشاعر لقرينه، بينما كانت زوجة العزيز تحاول أن تغوي النبي يوسف عليه السلام فرفض

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص38.

[2] سورة يوسف، آية23، 24.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص36.

[4] انظر قصة يوسف، ابن كثير، إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي، البداية والنهاية، تحقيق عبد ا عبد المحسن التركي، دار عالم الكتب، الرياض، 2003، ج1، ص468، 469، 470.

النبي الانقياد لها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان الشاعر من خـلال توظيفـه لقول امرأة العزيز "هيت لك" يحاول أن يصور للمتلقي ما تعرض لـه مـن إثـارة وإغراء حتى عاد للشعر، كما أن توظيفه لـ"هيت لك" لا يعني أن موقـف القـرين مشابه لموقف امرأة العزيز، لأن القرين لا يحاول جر الشاعر إلى طريق الخطأ كما فعلت امرأة العزيز مع النبي، بل على العكس كان قرين الشاعر في هذا الموقف هو الموجه للشاعر، وإغرائه للشاعر في هذا من هذا الموقف يقارب موقف السحر الذي يشعر به المتلقي عند انبهاره بالقصيدة.

أما حالة التناص غير المباشر مع القرآن الكريم في شـعر محمـد الثبيتـي، فتكون عن طريق الإيحاء، والشاعر في هذه الحالة لا يحيل إلى النص القرآني بشكل مباشر، عن طريق لفظ أو تركيب محدد، بل تكون الإحالة دلالية، فيختزل مضمون النص القرآني في نصه، ويختفي النص القرآني من القصيدة، ولكن القصيدة تلمـح إليه.

وهذا الشكل في توظيف نصوص القرآن الكريم يعتمد من جهة على موهبـة الشاعر ومدى براعته في تضمين نصوص القرآن في قصيدته دون أن يخل بالفكرة أو الرؤية العامة للقصيدة، كما يعتمد من جهة أخرى على موهبة المتلقي في فهم ما توحي به القصيدة ومن ثم قدرته على الكشف عن النص القرآني الذي تـوحي بـه القصيدة.

ومن الصور الشعرية الجميلة التي يستغل فيها الشاعر محمد الثبيتي الـنص القرآني عن طريق الإيحاء، قوله في قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس":

قَالَ:

يا أَيها النخْلُ

يغْتَابك الشجر الهزيلْ

ويذُمك الوتَد الذِليلْ

وتَظَلَ تَسمو فِي فَضاءِ اللهِ

ذَا طَلْعٍ خُرافِي

وذَا صبرٍ جمِيلْ

وهذا النص من قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس" يتداخل عـن طريـق الإيحاء مع آيات قرآنية دون أن يصرح بها مباشرة. ويلعب المتلقي دوراً رئيساً في توجيه هذه العملية، وتحديد العلاقة غير المباشرة بين النص الشعري ومـا يتنـاص معه من آيات قرآنية.

ومن خلال ما تبثه الصورة الشعرية من دلالات ومعـاني يمكـن أن يـربط المتلقي النص الشعري بما يتناص معه من آيات، فصورة النخل الذي يرتقـي فـي السماء توحي بقوله تعالى: {أَلَمْ تر كَيْف ضرب اللـه مثَلًا كَلِمةً طَيِّبةً كَشجرةٍ طَيِّبةٍ أَصْلُها ثَابِت وفَرْعها فِي السماءِ }[1].

كما يوحي قول الثبيتي "وتضل تسمو في فضاء ا " بقوله تعالى: {من كَـانَ يريد الْعِزةَ فَلِلـهِ الْعِزةُ جمِيعا ۚ إِلَيْهِ يصْعد الْكَلِم الطَّيِّب والْعملُ الصالِح يرْفَعه ۚ والَّذِين يمْكُـرونَ السيِّئَاتِ لَهمْ عذَاب شدِيد ۖ ومكْر أُولَـٰئِك هو يبور }.[2]

وتتفاوت نصوص الثبيتي في درجة إيحائها بما تختزله من نصوص القـرآن الكريم، فتختفي الدلالة عن المتلقي في بعض قصائد الثبيتي، ومثل هذه النماذج فـي شعر الثبيتي تتطلب من المتلقي الوقت الكافي لإعمال العقل فيها، ومن الأمثلة علـى هذه النماذج التي لا تتضح فيها دلالة استدعاء النص القرآني فـي القـصيدة، قـول الثبيتي من قصيدة "الأجنة"[3]:

هذا الدم الحولي

منصوب على تيماء

من يلقي بوادي الجن شيئاً من نحاس

من ذا يغني: لا مساس

من ذا يريق الراية الحمراء

من يحصي الخُطَا

من ذا يعري قامة الصحراء

---

[1] سورة إبراهيم، الآية 24.

[2] سورة فاطر، الآية 10.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص93.

مِن سربِ القَطَا[1]

وفي هذا المقطع من القصيدة قام الشاعر بتوظيف النص القرآني عن طريق الإحالة وعن طريق الإيحاء، فالإحالة المباشرة التي تربط نـص الثبيتـي بعلاقـة مباشرة مع النص القرآني هي قول الثبيتي "لا مساس" الذي يشير إلى قول موسـى عليه السلام للسامري الذي أضل قومه، وذلك في قوله تعالى: {قَالَ فَاذْهَبْ فَإِن لَكَ فِي الْحياةِ أَن تقُولَ لَا مِساس وَإِن لَكَ موْعِدا لن تخْلَفَه وانظُرْ إِلَىٰ إِلَٰـهِك الذِي ظَلْت علَيْهِ عاكِفًا لنحرِّقَنه ثُم لَننسِفَنه فِي الْيمِّ نسْفًا}[2]، وتتضح علاقة المقطع بالنص القرآني عند ربطهـا برؤية الشاعر في القصيدة، ويفصح عنوان القصيدة "الأجنة" عن جانب من رؤيـة النص، فالأجنة التي تتشكل في مرحلة الحمل قبل الولادة تحمل دلالة الخصوبة فـي المستقبل، والشاعر في قصيدته يطرح العديد من الأسـئلة عـن تـاريخ الجزيـرة العربية، وعن صلة حضارة العرب في الجزيرة العربية بما سبق مـن حـضارات قديمة قامت على أرض الجزيرة العربية، ويرى الشاعر في هذه القصيدة أن واقـع الحضارة في الجزيرة العربية يخالف الماضي، الحاضر، ويستدل الشاعر على ذلك بما كان يقام في أرض الجزيرة العربية من الأسواق والمواسم وما كان فيهـا مـن الحرية والانفتاح على جميع الثقافات والحضارات.

قد كنت أبتاع الرقَى للعاشقين بذي المجاز

قد كنتُ أتلو الأحرف الأنثى

وكان الصيفُ ميقاتاً لنارِ البدوِ

كان الصيفُ ميقاتاً لأعياد اليتامى

يا صباح الفتح والنوق التي أَرخَتْ

عنان الشمس

يا نجمةً قامت على أبوابنا بالأمس[3]

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص96.

[2] سورة طه، الآية97.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص95.

ولعل هذا الاستطراد من الباحث كان ضروريا لربط النص المستشهد به من قصيدة الثبيتي بما يوحي به من الآيات القرآنية. فالشاعر يرى أن الميول والتعصب في مرحلة تدوين تاريخ الجزيرة العربية قد تحكما في كتابة التاريخ فاستبعدت الكثير من الاخبار التي تتعارض مع توجه الكتاب، بينما يرى الشاعر أن ابنـاء الجزيـرة العربية هم امتداد للأجيال سابقة، ومخالفتهم في المعتقدات أو العادات لا تعني نسيان أو استبعاد أخبارهم وتاريخهم، ولعل استبعاد مدينة "تيماء" من تاريخ الجزيرة يقـف شاهدا على ذلك، واستغل الثبيتي الايحاء في قوله "لامساس" ليشير إلى موقف النبي موسى عليه السلام وطريقته في التعامل مع السامري الذي بدل دين قومه من بعـده وصنع لهم عجلاً لكي يعبدوه، وفي ذلك يقول الطبري "قال موسـى عليـه الـسلام للسامري: فاذهب فإن لك في أيام حياتك أن تقول: لا أَمِـس ولا أُمـس. وذُكـر أن موسى عليه السلام أمر بني إسرائيل ألا يؤاكلوه، ولا يخالطوه، ولا يبايعوه، فلـذلك قال له: إن لك في الحياة أن تقول لا مِساس"[1]. والثبيتي يريد أن يتم التعامـل مـع التاريخ كما تعامل موسى عليه السلام مع السامري، ولهذا كانـت الأسـئلة التـي طرحها الثبيتي في قصيدته هي الأجنة التي تحمل البشرى بالمستقبل الخصب.

وقد تصل درجة وضوح الإيحاء في بعض تناصات الثبيتي غير المباشرة مع القرآن الكريم في الأمثلة إلى الحد الذي لا يحتاج معه المتلقي إلى كثير من الجهـد للوصل إليه، ومن الأمثلة على ذلك في شعر الثبيتي قوله من قـصيدة: "يقولـون.. ويقولون"[2]:

حبيبي

لِماذا تجيب؟

وهل للتفاهة غير السكوتْ؟

وماذا علينا؟

---

[1] الطبري، محمد جرير، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القـرآن، تحقيـق عبـدا عبدالمحسن التركي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعـلان، القـاهرة، 2001. ج16، ص152.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص275.

أنخشى سياجاً حقيراً

يطوقه حولنا العنكبوت

حبيبي سنحيا

فما ضاقَ بالحب صدر الحياةِ الفسيح[1]

وفي هذا المقطع من القصيدة يوظف الثبيتي عن طريق الإيحاء قوله تعالى: {مثَلُ الذِين اتخذُوا مِن دون الـلـهِ أوْلياءَ كَمثَلِ الْعنكَبوتِ اتخذَتْ بْيتاۖ وإن أوْهن الْبيوتِ لَبْيت الْعنكَبوتِۖ لَوْ كَانوا يعْلَمونَ }[2]، وقد استغل الثبيتي دلالة الضعف لبيت العنكبوت فـي الآية السابقة في الرد على منتقديه، وشبه الثبيتي الحجج والأقاويل التي اعتمد عليها خصومة ببيت العنكبوت، فهي تشبه بيت العنكبوت في براعة الصياغة، ولكنها أيضا كحال بيت العنكبوت في ضعفها ووهنها عند الاختبار، فالعنكبوت تبني بيتها لتواجه به ما يتهددها من أخطار، ولكنها تخسره عند أول اختبارات الطبيعة. فالثبيتي يرى أن خطط خصومه في تلفيق الأكاذيب عنه وما بذلوه فيها من جهد ووقت لا تلبث أن تنهار ويتبين زيفها عند أول امتحان لمصداقيتها، ومما يؤكد ذلـك أن الـشاعر قـد اعتمد على صيغة المبني للمجهول في عنونة قصيدته "يقولون"، وذلـك ليؤكـد أن المصادر التي اعتمد عليها خصومة هي الأهواء والميول وليست الحقائق.

ومن الأمثلة الدالة أيضا على التناص القرآني غير المباشر قول الثبيتي:[3]

يـا أرض ابلَعِي تعب الـعراةْ

الذي يحيل إلى قوله تعالى: {وقيلَ يا أرْض ٱبلَعِي ماءَكِ ويا سماءُ أَقْلِعِي وغِيض الْماءُ وقُضِي الْأمر واسْتوتْ علَى الْجودِيّۖ وقِيلَ بعْدا لِّلْقَوْمِ الظالِمِ }[4]. وقد جاء توظيف الآيـة في قصيدة الشاعر بشكل منسجم وملتحم بالقصيدة، فالشاعر فـي القـصيدة ينتظـر الخصوبة والولادة الجديدة مما يتناسب مع دلالة الآية التي تشكل بداية حياة جديـدة معلنةً نهاية الطوفان الذي أصاب قوم نوح.

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص276.

[2] سورة العنكبوت، الآية 41.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص94.

[4] سورة هود، آية 44.

ومن الصور ما يتناص فيها الثبيتي عن طريق الإيحاء مع مواقف أو مشاهد عرضها ا سبحانه وتعالى في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله من قصيدة "تقاسـيم"[1] في النص المعنون بـ"صلاة"[2]:

اخلع هنَا نعليك

ثُم انهض على قدم الثباتْ

واصعد إلى العتباتْ

وارفع يديك إلى السماءِ

قبل نوافذه

ومر على صراط البينات البينات.

والشاعر يستوحي هذه الصورة من قصة موسى عليه السلام عندما كلمه ا سبحانه وتعالى عند النار التي رآها موسى وذلك في قوله تعالى: {وهلْ أتاك حـدِيثُ موسىٰ ۝ إِذْ رأىٰ نارا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امكُثُوا إِنّي آنسْت نارا لعِّلي آتِيكُم مِّنْها بِقَبسٍ أَوْ أجِد علَى النارِ هدى ۝ فلَما أتاها نودِي يا موسىٰ ۝ إِنّي أنا ربك فَاخْلَعْ نعْلَيْك ۖ إِنك بِالْوادِ الْمقَدسِ طُـوى }[3]، وقد وظف الثبيتي هذا الموقف في النص الخامس الذي عنونه بـ"صلاة" وختم بـه القصيدة، وقد أراد الشاعر في النص أن يصور عظمة الشعر وقدسيته، فالثبيتي يرى أن الشعر واد مقدس، وليؤكد على ذلك أضاف ظرف المكان "هنا" للمرحلة الأولـى من مراحل ولوج عالم الشعر وهي خلع النعال، والثبيتي في هذا الموقف يقوم بدور الموجه والذي عرف الطريق من قبل، والأمر بخلع النعلين يعبـر عـن ضـرورة تواصل الشاعر مع هموم وقضايا واقعه بشكل المباشر، ومن ثـم بعـد أن يتـصل الشاعر بواقعة يبدأ في ارتقاء الدرجات في عالم الشعر حتى يصل للمرحلـة التـي يمتلك فيها اللغة ويتقن أسرارها والقدرة على تشكيلها.

---

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص211.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص214.

[3] سورة طه، الآية9-12.

وقد أفاد الثبيتي من مصادر التناص الديني فوظف الحـديث الـشريف فـي نصوصه الشعرية، ومن هذه الأحاديث الشريفة التي يتناص معها الثبيتي بشكل غير مباشر، قوله من قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس":[1]

أَنْتَ والنخْلُ فَرعان

أَنْتَ افْتَرعتَ بنَاتَ النوى

ورفَعتَ النواقِيس

هن اعتَرفْن بِسِرِ النوى

وعرفْن النوامِيس

فَاكِهةَ الفُقَراءِ

وفَاكِهةَ الشعراءِ

تَساقَيتُما بِالخَلِيطَين:

خَمراً بريئاً وسِحراً حلالْ

والشاهد في هذا المقطع من القصيدة هو قوله "سحراً حلال" وهـذا المعنـى يوحي بحديث الرسول صلى ا عليه وسلم، فعن "عبدا بن عمر رضي ا عنهما، أنه قدم رجلان من المشرق فخطبا، فعجب الناس لبيانهما، فقال رسول ا صلى ا عليه وسلم: (إن من البيان لسحراً، أو: إن بعض البيان لسحر)"[2]، ويوظف المقطـع السابق من قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس" كل من النخل والـذات الـشعرية للتعبير عن موقف الرمال والجناس، ويعبر النخل كرمز من رموز التراث العربـي عن حركة عناصر التراث "الرمال" وقيمها المتغيرة عبر الزمن، بينما جاءت الذات الشعرية للتعبير عن قيمة المبدع في الشعر، ودوره في إعادة الحياة لعناصر التراث، فعن طريق الشعر "الجناس" يخلق المبدع من الحروف صورا لا يمكن حصرها. وقد حاول الشاعر محمد الثبيتي من خلال تصويره لحركة النخـل والـذات الـشعرية ومواقفهما المتغيرة عبر التاريخ التأكيد على ارتباط قيمة النخل والذات الشعرية في

---

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص11، 12.

[2] البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، تحقيق ونشر بيت الأفكـار الدوليـة للنـشر، الرياض، 1998. رقم الحديث5767، ص1129.

الشعر بعلاقة طردية، فالشعر عندما يكون مرتبطا بروح النخل يصبح سحراً حلال، والنخل عندما مرتبطا بالشعر فأنه يصبح خمراً بريئا، لأن الـشعر سـيخاده عبـر الزمن.

ومن الأحاديث الشريفة التي أفاد منها الثبيتي في شعره، قول الرسول صـلى ا عليه وسلم: "بدأ الإسلام غريبا وسيعود كما بدأ غريبا. فطوبى للغرباء"[1]. وقـد وظف الشاعر محمد الثبيتي هذا الحديث الشريف في قصيدة "أقول: الرمـال ورأس النعامة"[2] بشكل غير مباشر عن طريق الإيحاء، يقول الثبيتي:[3]

(... وجاء الزمان غريباً

وعاد غريبا

ورائحة الليل والأقحوان

الطريق/ المسافة/.../

وهذا المقطع يوحي بحديث الرسول صلى ا عليه وسلم، ولكن الشاعر قـد استبدل في المقطع كلمة الإسلام الواردة في الحديث بكلمة الزمان، ولعـل عنـوان القصيدة يفصح عن الرؤية العامة للنص، وعن الظلم ومـا يـصاحبه مـن صـور الخوف، وعلاقة المقطع السابق بالحديث النبوي يمكن الكشف عنها عنـد توضـيح العلاقة بين "الزمان" في القصيدة و"الإسلام" الواردة في الحديث، فالإسلام كان فـي بداية امره غريبا في مكة ومن ثم ارتفع نجمه من بعد الهجرة إلى يومنا هذا ولكنـه حالة ستتبدل وسيعود غريباً في يوم ما، والفارق بين صورة الإسلام التـي أخبرنـا عنها رسول ا صلى ا عليه وسلم وبين صورة الزمان في قـصيدة الثبيتـي، أن خبر غربة الإسلام في الحديث جاء مرتبطا بالمستقبل، أما غربة الزمان في قصيدة الثبيتي فترتبط برؤية الشاعر لواقعه، ويبدو أن الظروف التي وجد الشاعر نفسه فيها قد طبعت نظرته بسوداويتها، فواقعه الذي يعيشه وما يغطيه من مشاكل لا يمكن له

---

[1] مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق: نظر محمد الفاريـابي، دار طيبة، الرياض، 2006. الجزء الأول، رقم الحديث145، ص77.

[2] مسلم، صحيح مسلم، ص193.

[3] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص197.

حتى في المستقبل أن يتغير عما هو عليه، لأن اغتراب الإسلام في الحديث متعلـق بما يحدث له من مشاكل في المستقبل، أما الثبيتي فيرى أن الماضي هو المتسبب في اغتراب الزمان عن واقعه، فالماضي في نظر الشاعر هو المسئول عن ما يحـدث في الحاضر والمستقبل، كما أن صلاح الحاضر والمستقبل مرهون بإصلاح الماضي وحل مشاكل.

ب: التناص الأدبي:

يتداخل النص الشعري مع نصوص الموروث الأدبي، ويقـصد بـالموروث الأدبي ما يتداخل مع النص الشعري من النصوص الأدبية القديمة أو الحديثة شـعراً كانت أم نثراً. وتتداخل في شعر محمد الثبيتي العديد من النصوص الأدبيـة، ومـن أمثلة التناص المباشر مع النصوص الأدبية الحديثة، تناص الثبيتي مع الشاعر أحمد شوقي، يقول الثبيتي:[1]

قالوا بأنك في الحياةِ مجاهد

"تَبني وتُنشئُ أنُفساً وعقُولا"

ضحِكُوا لشوقي حين قالَ مفَلسِفَاً

"قُم للمعلم وفهِ التبجِيلا"

والشاعر الثبيتي هنا يتناص مع قول أحمد شوقي[2]:

قُـم للمعلـم وفـهِ التبجـيلا   كـاد المعلـم أن يكـون رسـولا

أَعلمتَ أَشرفَ، أو أَجل مِـن الـذي   يبنـي، وينـشئ أَنْفـساً وعقـولا؟

والشاعر الثبيتي يقتبس النص مباشرة، ويضعه بين علامتي تنصيص، مـع تحوير بسيط إذ يوجه الخطاب إلى شوقي في قوله:

"تبني وتنشئ أنفساً وعقولا"

والقصيدة تحمل عنوان "صوت من الصف الأخير"، وهي أول قصيدة في أول ديوان للشاعر، ويتضح من عنوان القصيدة إحساس الثبيتي العميق بدور المعلم، كما

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص222.

[2] شوقي، أحمد، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، 2010. ج1، ص145.

يتضح تأثير حياة الثبيتي الشخصية على رؤيته في هذه القصيدة، الأثر النفسي الذي تر وبما يتعرض له من إهمال وتهميش من ناحية أخرى.

والتناص في شعر الثبيتي مع النصوص الأدبية الحديثة قليل، فمعظم تناصات الثبيتي كانت مع نصوص أدبية قديمة، ومن الأمثلة على ذلك التناص غير المباشـ ر مع أبي تمام في قوله:[1]

أمضِي إلى الـ ـمعـ ـنى

وأمـ ـتَـ ـص الـ ـرحِـ ـيـ ـقَ مِـ ـن الحـ ـريقِ

فـَ ـأرتَـ ـوي

وأعِـ ـل

مِـ ـن

مـ ـاءِ

الملامِ

والشاعر هنا يوظف بيت أبي تمام المشهور:[2]

لا تـ ـسقني مـ ـاء المـ ـلام فـ ـإنني صب قـ ـد اسـ ـتعذبت مـ ـاء بكـ ـائي

يوظف الشاعر محمد الثبيتي الشطر الأول من بيت أبي تمام، ويعتمـ ـد فـ ـي توظيفه على دلالة المخالفة، فالنص المستدعى يقول: "لا تسقني ماء الملام" بينما في نص الثبيتي يرتوي ويعل من ماء الملام. ومن المناسب في هذا المقام أن نستحضر موقف أبي تمام مع الرجل الذي قال له: اسقني من ماء الملام، فرد عليه لن أعطيك ماء الملام حتى تأتيني بريشة من جناح الذل في إشارة إلى قوله تعالى: {واخْفِـ ضْ لَهما جناح الذلّ مِن الرحْمةِ وقُل ربِّ ارْحمْهما كما ربيانِي صغِ ا}.[3] وعلى مـ ـا يبـ ـدو أن الثبيتي قد استحضر هذا الموقف عند كتابته لنصه، ونلاحظ أثر هذا الموقـ ـف مـ ـن

---

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص21.

[2] التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبو تمام، دار الكتاب العربـ ـي، بيـ ـروت، ط199،2. ج1، ص24.

[3] سورة الإسراء، الآية 24 .

خلال التشكيل البصري في كتابة النص، فطباعة النص على الـورق تأخـذ شـكل قطرات ماء متساقطة.

ومن تناصات الثبيتي التي تأخذ دلالة المخالفة قوله:[1]

"يا حادي العيسِ في تِرحالِك الأملُ"

يا حادي العيسِ قد نفنى وقد نَصِلُ

قد يحوينا سهيل أو يرافـقنـا

وقد يمد لنـا أبعـاده زحـلُ

وقد وضع الثبيتي النص المستدعى بين علامتي تنصيص، مما يـوحي بـأن الشاعر قد أقتبس النص كما هو في مصدره، ولكن الشاعر قد غير الكلمة الأخيـرة من الشطر لتصبح الأمل بدلاً من الأجل، ويتضح أن الثبيتي قد تعمد ذلك، فـالنص المقتبس قد اختلفت الروايات في نسبه، ولكن الرواية الأشهر تنسب النص إلى رجل مجنون مر به السراج وقد ربط في دير هرقل بسلاسل.[2] فاستوقفه منظر هذا الشاب الجميل المقيد بالسلاسل، فلما رآه الشاب استوقفه، وقال هذه الأبيات:[3]

يا حادي العيس عـرج كـي أودعهـم	يا حادي العيس في ترحالك الأجـلُ
إني على العهد القديم لم أنقـض مـودتهم	يا ليت شعري لطول البعد ما فعلـوا

والشاب كان يقصد السؤال عن محبوبته، فقال له السراج وهو لا يعلـم عـن حالها شيء قد ماتت، فإذا بالشاب يشهق شهـقة فإذا هو مـيت. ومن خلال قـصة هذا الشاب الذي اقتبس الثبيتي نصه تتضح من جهة ثقافة الشاعر محمـد الثبيتـي وسعة اطلاعه، كما يتضح اهتمام الثبيتي بما يقتبس من جهة أخرى. وقصيدة الثبيتي تحمل اسم "أغاني قديمة لمسافر عربي"[4] فناسب ذلك أن يقتبس الشاعر نصاً مجهول

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص270 .

[2] شمس الدين، إبراهيم، قصص العرب، دار الكتب العلمية، بيـروت، 2002، ج4، ص188، 189.

[3] الأبشيهي، شهاب الدين أحمد، المستطرف في كل فن مستظرف، د. ت، ج2، ص49.

[4] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 265.

الهوية للتعبير عن هذه الأغاني، والاختلاف بين النصين هو شحنة التفاؤل والأمـل التي شحن بها الشاعر نصه من خلال تغيير كلمة "الأجل" إلى "الأمـــل".

وعند النظر في تناصات الثبيتي الأدبية نجد أن المتنبي كان أكثر الـشعراء تداخلاً مع نصوص الثبيتي، ومن هذه التناصات، قوله من قصيدة "بوابة الريح":[1]

مضى شِراعي بِما لا تَشتهي ريحِي

وفَاتَنِي الفجـر إذْ طَـالَتْ تَراوِيحِي

والشاعر هنا يتناص مع المتنبي في قوله:[2]

ما كـل مـا يتمنـى المـرء يدركـه تجري الرياح بما لا تشتهي الـسفن

ويعد هذا البيت للمتنبي من أشهر أبيات الحكمة في الشعر العربي، واعتمـد الثبيتي على تناص التخالف في توظيفه لهذه الحكمة، فالمتنبي كتب هـذه القـصيدة ليكذب خبر نعيه في مجلس سيف الدولة، وبيت الحكمة الذي تناص معـه الثبيتـي مرتبط بهذه المناسبة، فالمتنبي في بيته يصور خيبة أعدائه بعد أن جرت الأحـداث على عكس ما اشتهوا، والفضل في فضحهم عند المتنبي يعود للصدفة، لأن أعدائـه قد خططوا للإطاحة بالمتنبي عند سيف الدولة، ولكن ولسوء حظهـم فقـد فـشلت خطتهم ولم يكتب لها النجاح، أما الثبيتي فقد سار شراعه معاكسا لريحه، ولبيان ذلك يمكن القول أن الثبيتي قبل رحلته كان يتمنى أن يحقق بهذه الرحلة أمانيه، كما أنـه أراد لرحلته أن تسير وفق ما اشتهى وخطط له، ولكن الثبيتي خالف كـل رغباتـه متعمداً عندما تعارضت رغباته مع مبادئه ومنهجه، وقد جعل الثبيتي من مبادئه التي آمن بها موجها لرحلته ولم ينظر للآثار السلبية المترتبة على هذه المخالفة كالتضحية بالأماني، وعلى الرغم من أن الشاعر في هذه القصيدة يبدو مغتربا عن الواقـع، إلا أنه لم يكن في الحقيقة مغترباً عن ذاته، لأنه لم يكن نادما على ذلك بل كان يتمنـى أن لا تنتهي رحلته بهذا الشكل، وظل الثبيتي متمسكا بموقفه المتمرد منذ بداية رحلته

---

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص299.

[2] المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، 1983، ص472.

حتى نهايتها، ومما يؤكد ذلك أن الشاعر محمد الثبيتي قد ابتدأ قصيدة "بوابة الـريح" بهذا البيت، وهي القصيدة التي عنون بها آخر دواوينه الشعرية.[1]

ومن تناصات الثبيتي مع المتنبي ما يغيب فيها نص المتنبي عـن القـصيدة، وتحضر بعض متعلقاته في قصيدة الثبيتي فتحيل إلى النص الغائب، ومن ذلك قوله في قصيدة "الصعلوك":[2]

يفيقُ من الخوفِ ظُهراً

ويمضي إلى السوق

يحملُ أوراقَه وخُطاه

- من يقاسمني الجوع والشعر والصعلَكَةْ

من يقاسمني نشوةَ التّهلكةْ؟

- أنتَ أسطورةٌ أثخنتْها المجاعاتُ

قُلْ لِي:

متى تثخن الخيل والليل والمعركَةْ

والثبيتي في هذا المقطع من القصيدة لم يصرح بالنص الغائب، ولكنه أشـار إليه من خلال ذكر بعض متعلقاته كالخيل والليل والمعركة، وهو بيت المتنبي:[3]

الخَيـلُ والليـلُ والبيـداء تَعرِفُنـي والسيفُ والرمح والقرطاس والقلـم

وقد وظف الثبيتي بيت المتنبي في قوله "متى تثخن الخيل والليل والمعركـة" ليختم به هذا المقطع من القصيدة، وكان الثبيتي في المقطـع الـسابق يـصور مـا استحالت إليه حياة بعض الشعراء في الوقت الحاضر، فشاعر اليوم يفيق في كل يوم من الخوف ظهرا، وقد قام الثبيتي بتوظيف الفعل المضارع في بداية المقطع ليـشير إلى تكرار وتجدد هذه الإفاقة. وعلى الرغم من ذلك فأنه ينشد في الـسوق عنـدما يجتمع فيه الناس ما كتب في أوراقه من معاني التمرد والمغامرة والموت، فـيظن

---

1 كتب الشاعر محمد الثبيتي قصيدة "بوابة الريح" عام 2009م وفي نفس العام تعرض الثبيتـي لجلطة دماغية ألزمته السرير الأبيض حتى وافته المنية عام 2011م.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص71.

3 المتنبي، ديوان المتنبي، ص332.

في نفسه أنه قد حقق بذلك معنى الصعلكة، ويرى الثبيتي أن الصعلكة قد استحالت في نظر الناس لكثرة تغني شعراء الحاضر بمعانيها إلى أسطورة لا علاقة لها بالواقع، بينما تكون الصعلكة في نظر الثبيتي مرتبطة بقضايا الواقع، فالشاعر الصعلوك هو الذي يتمرد بفعله فيرفض صور الظلم، ويتمرد على أشكال الخوف، ومن الطبيعي أن يكون الصعلوك في حالة من التصادم المستمر مع أصحاب السلطة والقرار، ولذلك عاش الصعاليك في القفار بعيدا عن الأسواق، وكان الليل هو وقت خروجهم حيث يتهددهم الموت الحقيقي، وجاء استشهاد الثبيتي ببيت المتنبي مناسبا في توضيح زيف كثير من البطولات والشعارات التي يدعيها شعراء الحاضر.

ولم يكن الثبيتي موفقا في كل تناصاته مع المتنبي، ومن تلك التناصات مع المتنبي التي لم يوفق الشاعر محمد الثبيتي في توظيفها، قوله:[1]

سوطُ الليل يلهب أضلُعي

ويزيد من عبثِ الهمومِ بمفرقي

كم مات فَجر في جدار حديقتي

حتى ظننْتُ بأنه لم يخْلَقِ

وهو تناص غير مباشر مع قول المتنبي:[2]

أي محلٍ أرتقي	أي عظيمٍ أتقي
وكُل ما قَد خَلَقَ الله	ه وما لَم يخْلُقِ
محتَقَر في هِمّتي	كشعرةٍ في مفْرقي

وظف الثبيتي هذه الأبيات في قصيدته "اختناق"، ولكنه لم يوفق في استغلال نص المتنبي في أبياته، إذ أن أبيات المتنبي تصدر عن روح متمردة تشع في أجزاء نصه، بينما شخصية الثبيتي في القصيدة جاءت مغتربة ومنهزمة لا تتوافق مع ما في أبيات المتنبي من دلالات التمرد. كما أن التناص في القصيدة "عبث الهموم

---

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص249، 250.

[2] المتنبي، ديوان المتنبي، ص40.

بمفرقي" و "حتى ظننت بأنه لم يخلق" لم يثري النص وبالاستطاعة الاستغناء عنـه دون أن يتأثر النـ ـص.

ويعتمد الثبيتي في الكثير من تناصاته مع الشعراء على تناص المخالفة، حيث يتعمد الثبيتي في نصوصه أن يقلب دلالة البيت المتناص معه، ومن أمثلة تناص المخالفـة في شعر الثبيتي، قوله:[1]

لعينيك أنتِ

قدمنا فلول غزاةْ

نشق جبين الخطر

لنفتح للعشق دنيا جديدةْ

ونعشق عينيك

لا - بل سنقتل عينيك عشقا -

ونفنى بعينيك

ثورة عشق عنيدةْ

والشاعر هنا يضع النص الذي يتناص معه بين علامتي تنـصيص، ولكنـه يغير الدلالة الأصلية التي اكتسبها النص المضمن.

والتناص هنا مع قول جرير:[2]

إن العيون التـي فـي طرفهـا حـور	قتلننــا ثــم لــم يحيــين قتلانــا

ويتضح مخالفة الثبيتي لدلالة النص الأصلي، لأن جرير في هذا البيت كـان يصور ما أصابه بعد أن فارقته حبيبته، فقد كان يقول مشتكيا قبل هذا البيت:

كيف التلاقي ولا في القيظ محـضركم	منــا قريــب ولا مبــداك مبــدانا
ما أحدث الـدهر ممـا تعلمـين لكـم	للحبل صـرما ولا للعهـد نـسيانا[3]

---

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص237.

[2] جرير، بن عطية بن حذيفة، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمـد أمـين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986. مج1. ص163.

[3] جرير، ديوان جرير، ص163.

فجرير في بيته قد قتلته العيون التي فارقته ولم يستطع وصلها، والقتل الـذي يقصده جرير في هذا البيت مرتبط بما يعانيه العشاق من لوعة وشوق وما يتبـدى على حالتهم من أعراض الحب كالهزال والمرض، أما الثبيتي فقد كان هو من يريد قتل العيون بالعشق، وذلك لأن موقف الثبيتي مخالف تماما لموقف جرير، فـالثبيتي يرى أن فراق المحبوبة يدفع الشاعر للثورة والتمرد على أوضاعه، فـالفراق عنـد الثبيتي يأتي بعده وصل وحياة جديدة، بينما يرى جرير أن فراق المحبوبـة يـدفع الشاعر للانهزام والموت، ومما يؤكد ذلك أن الثبيتي في قوله "سنقتل عينيك" يحيـل إلى المستقبل، بينما كان جرير في قوله "قتلننا" يحيل إلى الماضي.

وبالإضافة إلى التناص الإحالي يظهر التناص الإيحـائي، وفـي الإيحـاء لا يصرح الشاعر بالنص الذي يتداخل معه ولا يشير إليه، إنما يختـزل فـي أبياتـه مضمون النص الغائب، ومن أمثلة ذلك قوله:[1]

وقوافلُ الدهناءِ صاديةٌ

إلى ماء السماء

حملت عيون الماءِ وابتَهلتْ

إلى ماءِ السماء

والنص هنا لا يشير إلى علاقة مباشرة تربطه بالنص الغائب المتداخل معـه، ولكنه يوحي بالنص الغائب، وهو قول أبو العلاء المعري:[2]

والعيس أقتَلُ ما يكـون لهـا الـصدى   والمـاء فـوق ظُهورهـا محمـولُ

والثبيتي في بيته لم يصرح بذكر بيت المعري، ولكنه أوحى بـه، فـصورة القوافل في الصحراء وهي تنتظر من السماء الخصوبة مـع أنهـا تحمـل بـذور الخصوبة، توحي ببيت أبو العلاء المعري وهو يصور الجمال التي أنهكها الظمأ في الصحراء، مع أنها تحمل الماء على ظهورها.

---

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص94، 95.

[2]، المعري، أبو العلاء، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، 1957، ص142.

وكما يتناص الثبيتي في بعض أشعاره مع الشعر الفصيح، فإنه يتناص أيضاً في أشعاره مع الشعر الشعبي، كالتناص في قوله[1]:

(كريم يا نوٍ بروقه تلالا

نوٍ ورا نوٍ وبرقٍ ورا برقْ

قالوا: كما مبسم "هيا" قلت: لا لا

بين البروق وبين مبسم "هيا" فرقْ)

ويأتي هذا المقطع في خاتمة قصيدة "فواصل من لحن بدوي قديم"[2] وقد اقتبسه الشاعر محمد الثبيتي من الموروث الشعبي فوضعه بين علامتي تنصيص، والنص مقتبس من قصيدة للشاعر الشعبي محسن الهزاني[3].

ويوظف الشاعر محمد الثبيتي الأمثال في بعض أشعاره عن طريق التناص، ومن التناصات مع المثل قوله:[4]

أعلم أنكِ

شببتِ عن الطوق

غَامرتِ فِي حلَبَاتِ التحدي

صِرتِ وعوداً تُثِير الغَضب

ويستغل الشاعر في هذا المقطع المثل العربي القديم "شب عمرو عن الطوق"، وعمرو هذا هو عمرو بن عدي وهو ابن أخت جذيمة الأبرش ملك الحيرة، وكان عمرو في صغره يضع طوق على عنقه، وكما كان منعماً يعيش حياة الملوك، فخرج في أحد المرات ولم يعد وقيل: إن الجن قد ذهب به، ثم وجدوه بعد زمن، وعندما

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص176.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص173.

3 الهزاني، تركي سعود، (جمع وتحقيق) الشاعر محسن الهزاني نسبه موطنه حياته شعره، مطابع الحميضي للنشر والتوزيع، الرياض، 2007. ص148.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص136.

عاد لأهله، ألبسته أمه ملابسه ووضعت في عنقه الطوق، ولما رآه خاله جذيمة قال: شب عمرو عن الطوق.[1]

ومن الأمثلة أيضاً على التناص مع المثل، قول الثبيتي الذي يفتتح به قـصيدة "المغني":[2]

ابتداء من الشيبِ حتى هديل الأباريق

تسترسلُ اللغةُ الحجريةُ

بيضـاء كالقار..

والتناص مع المثل في قوله: "ابتداء من الشيب" و "بيضاء كالقار"، وقد وفـق الثبيتي في توظيفه للمثل، يقول الجاحظ: "وقد جرى المثل في تبعيد الشيء: لا ترى ذلك حتى يبيض القار، وحتى يشيب الغراب"[3]. وقد استغل الثبيتي دلالة المثل فـي توضيح مقدار بعد اللغة عن الناس وذلك نتيجة للتعامل الجاف مع اللغـة، والنظـر إليها على أنها قوالب جامدة، وألفاظها منذ القدم ثابتة المعاني، وهذا التعامل الذي لا يراعي ظروف العصر ومتغيراته قد أفقد اللغة مرونتها وقدرتها على مواكبة العصر مما أدى إلى تحجر اللغة.

ومن الأمثال التي يتناص معها الثبيتي المثل العربي "كالمستغيث من الرمضاء بالنار"[4]، وقد وظف الثبيتي معني هذا المثل دون أن يقتبس نصه، وذلك في قوله[5]:

ماذَا هنَا ِللمستَجِير مِن الهجِير؟

طَعامه ورقٌ

ماذَا هنَا ِللمستَجِير مِن الهجِير؟

[1] الزمخشري، محمود بن عمر، المستقصي في أمثال العرب، دار الكتـب العلميـة، بيـروت، 1987، ج2، ص214.

[2] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص67 .

[3] الجاحظ، عمر بن بحر، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبـة الخـانجي، القاهرة، 1964. ج1، ص206.

[4] الميداني، مجمع الأمثال، ج2، ص149.

[5] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص52.

منامه أرقٌ

ماذَا هنَا ِللمستَجِير مِن الهجِير؟

مدامه موسِيقَى

وقد استغل الشاعر محمد الثبيتي المثل في هذا المقطع الذي يختم به قـصيدة "الظمأ"[1]، فوظف معناه لارتباطه الوثيق بموضوع القصيدة.

3.3 المفارقة:

تمتد كلمة المفارقة في جذورها التاريخية إلى اللغة الإغريقية، وفيها ترد كلمة "آيرونيئيا" وتعني المفارقة، كما وردت أيضاً كلمة "آيرونيئيا" عنـد أفلاطـون لأول مره في كتاب "الجمهورية" وأطلقت على سقراط من قبل أحـد ضـحاياه ومعناهـا الطريقة الناعمة الهادئة في خداع الآخرين.[2]

واكتسبت المفارقة لتاريخها الطويل دلالات متعددة ومتباينة، يصعب حدها في تعريف جامع، وترى نبيلة إبراهيم انه يمكن وصف المفارقة بأنها "رفض للمعنـى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر، أو_ بالأحرى_ المعنى الضد الذي لـم يعبـر عنه".[3] فالعبارة المتصفة بالمفارقة تبدو في ظاهرهـا متناقـضة، وهـذا التنـاقض الظاهري كما يرى سامح الرواشدة "يوهم المتلقي أنه يواجه موقفاً غير متسق، ممـا يدعوه إلى إنعام النظر فيه، ومحاولة سبر غوره، لينكشف له عـالم مـن المفارقـة والغرابة".[4] وهذا الإحساس بالتناقض الظاهري قد انتقل في البداية من الطبيعة إلـى الأدب، إذ تقدم الطبيعة مواقف وأحداث متناقضة وغير منصفة، وقف الإنسان أمامها عاجزاً، ونتيجة لعجزه عن حل هذه المتناقضات، وتعمق إحـساسه بـأن المظـاهر

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص49.

[2] ميويك، دي. سي. موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحـد لؤلـؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1993 ، مج 4، ص 25، 26.

[3] إبراهيم، نبيلة، المفارقة، فصول، مج 7، عدد 3، 4، إبريل، سبتمبر،1987، ص 133.

[4] الرواشدة، سامح فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القـومي للنـشر، اربد، 1999، ص13.

للعلاقات بين عناصر الكون تخفي تحتها حقيقة مناقضة لدلالتها في الظاهر، توصل في النهاية إلى قناعة بأن الحياة تنطوي على تناقضات لا يمكن حلها، ولكي يفهمها يجب أن يدرك هذه الحقيقة وأنه جزء من هذه الحقيقة. وهكذا أصبحت المفارقة كما يقول فريدريك شليكل "تقوم على إدراك حقيقة أن العالم من جوهره ينطوي على تضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة".[1]

انتقل هذا الوعي بالطبيعة الجدلية لمظاهر الحياة إلى الأدب، ويرى ميويك أن سبب اتساع مجال المفارقة في الأدب أن "لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقوله الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال. وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة".[2] وهذا الوعي بالمفارقة ينظر للأدب على أنه ظاهرة تضم عناصر متناقضة، فالعمل الأدبي يلفت الانتباه إلى نفسه بصفته فناً ويتظاهر بأنه الحياة في نفس الوقت. إن أدب المفارقة كما يرى ميويك "هو الأدب الذي ينطوي على تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، وبين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصراً مبدعاً ومنعشاً وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه المتقدم الموضوعي".[3]

المفارقة في شعر محمد الثبيتي:

تتسم المفارقة في تجربة محمد الثبيتي الشعرية بأنها ذات بعد فكري عميق، مرتبط برؤية الشاعر للكون، وبتجربته الحياتية التي طغى عليها جانب المفارقة. والمفارقة في شعر الثبيتي ليست ميزة أسلوبية فحسب، بل هي فعل ذهني مرتبط بقناعة ترى أن طبيعة التضاد والتناقض والتنافر، هي الطبيعة المسيطرة على كل ما يحيط به من مظاهر، وقد بنى نصوصه الشعرية على هذا الأساس.

ويتفاوت حضور المفارقة في نصوص محمد الثبيتي الشعرية، فهي تظهر على مستوى العنوان، وقد تتجاوز ذلك إلى النص الشعري نفسه، لتصبح جزءاً من

---

[1] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص32.

[2] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص17.

[3] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص 109.

رؤيته وتشكيله، وقد يبنى عليها النص الشعري كله. فعلى مستوى العنوان تحـضر المفارقة، ولكن حضورها غير بارز مقارنة بحضورها في ثنايا النص والمـشاركة في تشكيل رؤيته أو في بناء كل النص الشعري عليها. ومن الأمثلة التي تظهر فيها المفارقة على مستوى العنوان قصيدة "مرثية قصيدة"[1]، وتبدو المفارقـة جليـة فـي عنوان القصيدة، فالشاعر قد يرثي الميت بقصيدة لتخليد ذكراه أو للتعبير عن الألـم والحزن على موته. ولكن المفارقة تكون عندما يكتب الشاعر قـصيدة فـي رثـاء القصيدة نفسها، حيث وضعها في عداد الأموات، ولتأكيـد موتهـا قـام برثائهـا. والتناقض في العنوان أن القصيدة تحضر لكي تؤكد في نفس الوقت أنهـا غائبـة. ولمقاربة المعنى المراد، يمكن القول أن الشاعر يرى في القيود التي فرضتها سلطة النقد على القصيدة قتلاً للإبداع في القصيدة، ولذلك تبدو جميع القصائد فـي نظـره ميتة، والشاعر لا يرثيها بل يرثي تلك القصائد القديمة التي لم تعـرف النقـد ولـم تحدها حدود.

وقد تتجاوز المفارقة العنوان إلى النص الشعري لتكون جزءاً من رؤية النص وتشكيلة، ومن الأمثلة الدالة على ذلك قوله في قصيدة "تغريبة القوافل والمطر":

أيا كاهِن الحي
أسرتْ بِنَا العِيس وانْطَفَأتْ لُـغَةُ المدلِجين
بوادي الغضا
كم جلدنَا متُون الربى
واجتَمعنَا على الماءِ
ثُم انْقَسمنَا على الماءِ[2]

تظهر المفارقة في هذا المقطع في صورة هذه القوافل التي اجتمعت وانقسمت على الماء، فالماء الذي كان السبب في اجتماع القوافل، كـان الـسبب أيـضاً فـي انقسامهم، وتشكل هذه المفارقة جزءاً من رؤية النص، فالقصيدة "تغريبـة القوافـل والمطر" تحكي رحلة البحث عن الوطن والخصوبة، والنداء الموجه لكـاهن الحـي

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 263.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص99.

وهو أحد أقنعة الشاعر هو بحث عن الخصوبة، فالقوافل قد توقف سـراها بـوادي الغضا في نجد،[1] وهي تنادي كاهن الحي ليوجهها للطريق لتبتدئ رحلتها في البحث عن الماء مصدر الخصوبة، بعد أن جفت مياهها. والمفارقة هنا هي مفارقة واعيـة لأن هذه القوافل تدرك العلاقة الجدلية بين عناصر الكون، ومن ثم جعلتهـا وسـيلة لفهم الحياة.

هذا من حيث حضور المفارقة على مستوى النص الشعري، أما مـن حيـث أشكالها ودلالاتها فقد اختلفت الدراسات حول المفارقة وتباينت، فبعضها انطلقت في تقسيمها للمفارقة من ناحية درجاتها، وبعضها انطلقت من ناحية طرائقها وأساليبها، وبعضها من ناحية تأثيرها، وبعضها من ناحية موضوعها.[2] والسبب في هذا التباين هو تباين المفاهيم التي تقوم عليها هذه الدراسات حول المفارقة، وذلك راجع للامتداد التاريخي لمصطلح المفارقة ولاشتراكها في مجالات مختلفة، ويرى ميويك أن نتيجة هذا التباين الذي يحيط مفهوم المفارقة "أن تراكمت مجموعة غيـر متجانـسة مـن أسماء" أنواع" من المفارقة، وبدل أن يزيد ذلك في تصنيف المفارقة زاد من الضباب الذي يحيط بالكلمة.. وما تزال ثمة أنواع من المفارقة بلا أسماء معروفة، كمـا أن بعضها من ذوات الأسماء، ما تزال موضع تكرار وتداخل"[3].

وستتناول الدراسة بعض أشكال المفارقة ومظاهرها[4] في شعر الثبيتي، وهي:

---

[1] الحموي، شهاب الدين ياقوت بن عبد ا ، معجم البلدان، دار صادر، بيـروت، 1977، ج4، ص205.

[2] سليمان، خالد، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمـان، 1999، ص24.

[3] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص23.

[4] تعددت أشكال المفارقة ومظاهرها في الدراسات النقدية مما يجعل الإحاطة بهـا أمـراً غيـر ممكن، فعلى سبيل المثال، يذكر د.سي. ميويك خمسة عشر شكلاً ومظهراً للمفارقة، وهي: المفارقة تنفيذاً بلاغياً، مفارقة التواضع الزائف أو مفارقة الاستخفاف بالذات، هزء المفارقة، المفارقة بالتشابه، المفارقة غير اللفظية، غرارة المفارقة، المفارقة الدرامية أو منظر العمى، المفارقة غير الواعية، مفارقة تنم عن نفسها، مفارقـة الأحداث،المفارقـة الكونية،مفارقـة التنافر،المفارقة المزدوجة،مفارقة الاعتماد المتبادل،المفارقة الرومانـسية. انظـر كتـاب:

أ: مفارقـة التحول:[1]

وفي هذا النمط من المفارقة تسير الأحداث وفق دلالة معينة ثم تنقلب بـشكل عكسي "إذ تبدو الصورة بدلالات معينة، ولكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به"[2]، فإن بدأت بدلالات ايجابية فإنها تنتهي بدلالات سلبية.

وهذا النمط اسماه كونوب ثرلوال بالمفارقة العملية وهي التي "تتصف نتائج الأحداث المعاكسة بالمفارقة سواء كانت نتائج طيبة أو غير طيبـة، وسـواء كـان الضحية فرداً أو حضارة بأكملها"[3].

ومن أمثلة مفارقة التحول التي تنقلب فيها الدلالة الإيجابية إلى دلالة سـلبية، قوله:

تَسري الدماء من العذُوق

إلى العروقْ

فَتَنْتَشِي لُغَةُ البروقْ:

- أي بحرٍ تُجِـيـد

  أي حبرٍ تُريـ ـد

- سـيدِي لم يعد سيدِي

  ويدِي لـم تَعـد بيدِي[4]

ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، .كما يذكر الرواشدة، سامح، عـشرة أشكال ومظاهر للمفارقة وهي: مفارقة الأضداد، مفارقة التحول، مفارقـة الأدوار، مفارقـة التقابل، مفارقة الاستحقاق، مفارقة الفجاءة، مفارقة الزمان. انظر كتاب: الرواشدة، فضاءات الشعرية، ويذكر محمد العبد سبعة أشكال للمفارقة، وهي: مفارقة النغمة، المفارقة اللفظيـة، مفارقة الحكاية أو الإيهام، المفارقة البنائية، مفارقة الالماع، مفارقة المفهـوم أو التـصور، مفارقة السلوك الحركي. انظر كتاب: العبد، محمد، المفارقة القرآنية دراسة بنية الدلالة، دار الفكر العربي، 1994.

[1] استعار الباحث هذه المسميات لأشكال المفارقة من كتاب: الرواشدة، فضاءات الشعرية.

[2] الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص22.

[3] ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص34.

[4] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص16.

يصور هذا المقطع من قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس" اللحظة الشعرية التي يمر بها الشاعر عند إبداعه للشعر وما يصاحبها من انفعـالات. حيـث تبـدأ الصورة بدلالات ايجابية، فبوادر ولادة القصيدة عند الشاعر هي هذه اللحظة التـي ينفعل فيها فيسري الدم بقوة في عروقه. وتتزاحم الصور في مخيلته، وعندما تقترب اللحظة الشعرية من التتويج، وذلك بترجمتها والتعبير بلغته عنها، يصطدم الـشاعر بالسؤالين أي بحر تجيد، أي حبر تريد. فتنقلب تلك البوادر الإيجابية التـي تـسبق خروج القصيدة إلى سلبية، لأن السؤال أي بحر تجيد، أي حبر تريد، قد قلب العلاقة بين الشاعر وقصيدته من الدلالة الايجابية إلى دلالة سلبية، فالبروق التي تقدح فـي مخيلة الشاعر وما فيها من دلالات إيجابية، ما تلبث أن تخبو وينطفئ ضوءها عندما يتم ربطها بالبحر وبالحبر كشرط لتحققها، لأن الشاعر وهو سيد هذه البروق والقادر على استمطارها، بمجرد أن يتم تحديد المسار له وإجباره على أن يختار بحرا مـن بحور الشعر التي سلكها القدماء في أشعارهم ليكتب عليه قصيدته، فإنه يتراجع عن مكانته وسيادته ليصبح تابعا لبحر الشعر، وتتخلى عن الشاعر يده التي يكتـب بهـا القصيدة، فتبدو غريبة عنه، لأن يده تكتب محتذية أشعار السابقين وطرق كتابـاتهم، فكأنها بذلك قد أصبحت يدا لهم.

ومن الأمثلة أيضاً على مفارقة التحول ما نجده في قصيدة "عشقت عينيك":

ماذا بعينيك؛ شوق أم مكابـدةٌ
عنيفة.. أم نداء فيهما لبقُ
كم يغرق اللحن في أعماقها مدناً
وبين أهدابها كم يولد الشفَقُ
لا لون للفجر إن لم تشرقا معه
سِحراً تَضج به الساحات والطرقُ

* * * *

تقُولُ عيناكِ: أشواقُ الربيعِ دمى
ممسوخةٌ، وأحاديثُ الهوى ورقُ[1]

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص281، 282.

يفصح النص عن صورة ايجابية للعشق والهوى، فالسؤال"ماذا بعينيك" محمل بالدلالات الايجابية، لأن الإجابة التي توقعها الشاعر هي إما شوق وإما مكابد وإمـا نداء رقيق، وهذه الإجابات جميعها تتسم بالإيجابية عندما يتغزل الشاعر فيهما، وفي نهاية القصيدة إذ ينتظر جواب لسؤاله الذي توقع إجابته، تأتي الإجابة لتكـسر أفـق توقع الشاعر، وتنقلب الدلالة الإيجابية إلى سـلبية، إذ يتبـين للـشاعر أن العـشق والأشواق في حقيقتهما ليسا سوى زيف، وأن قصائده مجموعة مـن الأوراق، لـم تضج بها الساحات ولا الطرق، فأشواقه التي عبر عنها في قصائده ليست لها قيمة، لأنها ظلت حبيسة للأوراق.

وهذه المفارقة يمكن أيضا تسميتها بالمفارقة الرومانسية حيث "يلجأ الكاتـب إلى خلق وهم جمالي على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم تحطيمه من خلال تعبير، أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية متناقضة".[1]

كما أن الدلالة في مفارقة التحول قد تسير بشكل معـاكس، فتبـدأ الـصورة بدلالات سلبية ثم ما تلبث أن تنقلب إلى إيجابية، ومن الأمثلة الدالة على هذا النمط، قول الثبيتي الذي يعرض فيه صورة من صور رمزه الأسطوري البابلي:

تجرع كأس النبوءةِ،
أوقد ليلاً من الضوءِ،
غادر نَعليهِ مرتَحِلاً في عيون المدينةِ
طافَ بداخلها ألف عامٍ
وأخرج أحشاءها للكلاب.
هوى فوق قارعة الصمتِ
فانسحقت ركبتاه
تأوه حيناً
وعاد إلى أول المنْحنى باحثاً عن يديه

---

[1] سليمان، خالد دار الشروق، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيـق، عمـان، 1999. ص71.

تنامي بداخلِهِ الموتُ

فَاخْضر ثوب الحياةِ عليه[1]

ارتبط هذا الكائن الأسطوري "البابلي" بثنائية الموت والحياة في القصيدة، وفي هذا المقطع نجد البابلي قد اكتسب دلالة سلبية، فالموت بدأ ينتشر في جسد البـابلي بانسحاق ركبه، وتأوهه، وفي هذه اللحظة المشبعة بالدلالات السلبية، والتي بدأ فيها الموت في التنامي تتحول الدلالة من سلبية إلى ايجابية "فاخضر ثوب الحياة عليـه". إن البابلي الذي عاش حياة مديدة في المدينة، وأخرج أحشاءها للكلاب. لم تكن حياة الخلود التي عاشها مخضرة، ولكنه عندما أحس بتنامي الموت، فإنه أيضاً قـد أدرك قيمة الحياة ببحثه عن يديه، فالاقتراب من الموت والخوف منه هو ما يجعل للحيـاة قيمة، ولذلك انقلبت الدلالة السلبية إلى دلالة ايجابية.

فالموت في هذا النص الذي بدأ بانسحاق ركب البابلي وتأوهه، قـد انقلبـت دلالته السلبية إلى دلالة ايجابية بعد أن بحث البابلي عن يديه كوسيلة لمقاومة العجز الذي أصابه، وعلى الرغم من عدم استفادته نتيجة لتنامي الموت داخله إلا أن هـذه اللحظات القصيرة التي حاول فيها البابلي مقاومة الموت الذي بـدأ فـي الانتـشار بجسده قد جعلت حياته ذات قيمة. فالبابلي كان يلبس ثوب الموت في حياته الطويلة التي لم يحس فيها باقترابه من الموت، بينما لبس ثوب الحياة عندما أحـس بفقـدها وباقترابه من الموت.

ب: مفارقة الأضداد:

وفيها يتم الجمع بين المتنافرين في الدلالة اللغوية[2]، ولكن هذا الجمع لا يأتي اعتباطاً بل يجب أن يأتي مرتبطاً بالموقف العميق الذي يريد الشاعر التعبير عنـه. ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول الشاعر في قصيدة "ترتيلة البدء":

قُل: هِي النار العجِيبةْ

تستوي خاف المدار الحر تِنيناً جميلاً..

وبكارةْ

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص81،82.

[2] الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص15.

نخلةٌ حبلـى،

مخاضاً للحِجـارةْ[1]

تحتوي هذه المقطوعة على ثلاثة صور للمفارقة، الأولى تجمع بـين التنـين والجمال، والثانية بين صفة البكارة وصفة الحبل، والثالثة تجمـع بـين المخـاض والحجارة. وفي الظاهر يبدو أن الجمع بين هذه العناصر المتنافرة تناقـضاً، ولكـن قليلاً من التروي ومحاولة تأويل هذا التناقض قد تكشف عن ما يخفيه هذا التنـاقض من معنى. فالشاعر في هذا المقطع يصف القدرة السحرية لهذه الترتيلة في تغييـر دلالة الألفاظ وإكسابها دلالات جديدة تخالف دلالاتها السابقة، فظاهر هذا الشعر كما يرى مصطفى ناصف: "أنه يقفو أثر الشعراء ويكملهم ويتفق معهم ويضيف إلـيهم، وباطن هذا الشعر مختلف تماماً... هذه القصيدة معدنها التخالف"[2]، "اقـرأ القـصيدة كلها فسوف ترى كلماتها تتدافع، ولا يحض بعضها على بعض ولا يبحث بعـضها عن بعض ولا يعشق بعضها بعضاً. فلسنا أمام عالم سطحي يسير يقوم على الحض والعشق والتكامل. نحن في عالم عسير يقوم على التنافر والخصومة والمفارقـة"[3]. الثبيتي في هذه الترتيلة يريد أن يعيد للشعر دوره الـسابق فـي إحيـاء الكلمـات، والمعنى الذي يريد مقاربته في المقطوعة السابقة، أن كلمة التنين وقد ارتبطت هـذه الكلمة في المخيلة بصور البشاعة والرعب، ولكن النار العجيبة الكامنـة فـي لغـة الشعر قادرة على تغيير هذه الصور من خلال خلق علاقة جديدة بين الكلمات كدوال وبين مدلولاتها في المخيلة. فالإحياء الحقيقي للكلمات لا يكون إلا بابتكار الـصور والمعاني الجديدة للكلمات، فالتنين لا يكون مبتكراً إلا إذا كان جميلاً، وهـذه هـي مهمة الشاعر الحقيقي عندما يتعامل مع لغة الشعر، لأن الكلمات حبلـى بالمعـاني والشعر الحقيقي هو القادر على إعادة البكارة لهذه الكلمات الحبلـى، وهـي مهمـة صعبة بلا شك. فالكلمات في الشعر تموت وتتحجر عندما تفقد قدرتها على اكتساب

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص59، 60.

[2] ناصف، الوجه الغائب، ص106.

[3] ناصف، الوجه الغائب، ص111.

دلالات جديدة، ومكمن صعوبة هذه المهمة هو في منح هذه الكلمات المتحجرة حياة جديدة.

والمفارقات في المقطع السابق ذات التصاق بفكر الـشاعر وليـست مجـرد مهارة لغوية، فالمفارقات الثلاث تكمل بعضها، فالكلمة لكي تكتسب قيمتها في لغـة الشعر يجب أن تكون بكراً في معناها كالتنين الجميل. وهذا هـو الـدور الحقيقـي للشعر الذي يمنح الكلمات البكارة الدائمة، فكل ولادة جديدة تعقبهـا بكـارة، وهـذه الولادة الجديدة يسبقها مخاض عسير، لأنها تستخرج الحياة مـن المـوت، فالكلمـة تموت عندما تحمل دلالة واحدة، وتتحجر عندما تلتصق بهذه الدلالة لوقت طويل.

وبالإضافة للمفارقات السابقة فإن هناك مفارقة أخرى إذا ما قارنا بين مفهوم الحياة والموت في الشعر وبين مفهومها في الطبيعة، فالحياة في الطبيعة تبدأ بالحمل كعلامة أولى للحياة، ومضي الزمن هو اقتراب مستمر من الحياة، ثم تعقبه الـولادة كإعلان لبداية حياة جديدة ثم يأتي الموت ليعلن نهاية هذه الحياة، أمـا فـي الـشعر فالأمر مختلف لأن الحياة في الشعر تأتي من الموت، فالموت هـو بدايـة للحيـاة. والحمل في الشعر يعقبه التحجر لا الولادة.

ج: مـفارقة التقابل:

مفارقة التقابل هي التي تبدو فيها العلاقة بين الموقفين لأول وهلة علاقة قائمة على التضاد، إلا أنه بعد إنعام النظر تتضح علاقات وروابط جديدة بـين المـوقفين تلغي تناقضهما وتسوغ وجودهما في النص.

ومن أمثلة مفارقة التقابل في شعر محمد الثبيتي، قوله من قصيدة "ليلة الحلـم وتفاصيل العنقاء":[1]

هبطت "زنجية شقراء" في ثوب من

الرعب البديع

حلقت حول المدينة

فصدت شريانها فامتزج الفجر

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص189.

وطوفان المساء

وابتدا رقص الدماء

يفصح هذا المقطع من القصيدة عن مواقف متقابلة فالزنجية تقابل الـشقراء، والرعب يقابل البديع، الفجر يقابل المساء. والعلاقة بين جميع هذه المواقـف تقـوم على التناقض، ولكن بعد إنعام النظر يمكن القول أن الشاعر الحقيقي هو الذي تظهر له كل قصيدة يكتبها كالعنقاء، لأن الشاعر المبدع لا تصدر قصيدته إلا عن تجربـة احتراق ومعاناة، فتكون القصيدة كالعنقاء من حيث ولادتها فالمشاعر الملتهبة هـي التي تلد القصيدة كما تولد العنقاء من النار، وهي كالعنقاء أيضاً من حيث تجـددها لأنها تضارع زمن المعاناة، فالشاعر لا بد أن يرتبط بمشكلات عـصره ويعانيهـا ويكتوي بنارها لتكون قصيدته عنقاء لحظتها، وابتعاد القصيدة عن مشكلات وقضايا العصر قد جعلها تظهر في صورة زنجية شقراء.

والقصيدة في هذه الصورة تعبر عن موقفين متقابلين، وظاهرهما التنـاقض، ولكنهما في حقيقتهما منسجمان، لأن هذه الصورة التي تمخض عنها حلم الشاعر قد جاءت كنتيجة لتفاعل الشاعر مع واقعه، فهي زنجية لأن الشاعر يكتبها وهو مجبـر على إتباع ما سلكه القدماء في التعبير عن قضاياهم، وهي شقراء أيضاً لأن حيـاة الشاعر وطريقة تفكيره ومعيشته تحمل هوية الشخصية الغربية، وذلك نتيجة لتراجع الفكر الشرقي في مقابل تصدر الفكر الغربي لساحات الثقافة والأدب والنقد.

ونتيجة لهذا التعارض الذي يعيشه الحاضر بين العبوديـة التـي يمارسـها الماضي على الحاضر، وبين تعامله مع واقعه الشرقي بـأدوات غربيـة، ظهـرت القصيدة كزنجية شقراء.

ومن الأمثلة الدالة على مفارقة التقابل، قول الثبيتي في قصيدة "تهجيت حلمـاً تهجيت وهماً":

حدقتُ في عين معشُوقتي

ـ وهي في شَرنَقَاتِ المواعيدِ

نَائِمةٌ ـ

فَتَهجيتُ حلْماً

تهجيتُ وهماً[1]

تظهر مفارقة التقابل في هذا المقطع من القصيدة بين موقف الشاعر وتحديقه في عين معشوقته وبين موقف معشوقته النائمة، وذلك أن التحديق المادي في العين لا يكون إلا إذا كانت العين مفتوحة، وهذا التناقض بين المواقـف يمكـن تـسويغه وقبوله عند ربطه برؤية الشاعر المبثوثة في ثنايا نصه، والمفارقة هنا جاءت كجزء من رؤية النص وتشكيله، فعنوان القصيدة هو "تهجيت حلماً تهجيت وهماً" والشاعر هنا عندما يتهجى حلمه الذي استحال نتيجة الواقع الذي يعيشه الشاعر إلى وهم، فإنه يقرأ ملامح عين المعشوقة النائمة، كما يود أن يراها في حلمه، وفي ظل هذا الواقع الذي يخالف أحلام الشاعر لا يمكن أن تستفيق عين المعشوقة إلا عنـدما تـستحيل أحلامه إلى واقع يعيشه.

ولذلك يمكن القول إن الشاعر عندما ينتج القصيدة فإنه يقرأ ذاتـه الـشعرية، لكي يصل إلى القصيدة المبدعة التي حلم بها كل الشعراء، وقراءة الذات هنـا هـي عملية تنقيب وبحث داخل النفس الإنسانية عن الحقيقة الضائعة، ولذلك يفني الشاعر عمره محاولاً الكشف عن هذه الحقيقة، ويعيد الشاعر قراءة ذاته الشعرية مـع كـل قصيدة ينتجها، لأنه يتعامل هنا مع مشاعر غيـر مقيـدة وذات طبيعـة غامـضة ومتغيرة. ولكن القصيدة التي يعبر الشاعر من خلالها عن هذه الحالات التي تعتري الذات الشعرية مقيدة بقواعد وقوانين تحكمها وتحدد طريقها، وتشكل هـذه القيـود المفروضة على القصيدة من وجهة نظر الشاعر عوائق وحواجز تمنع القصيدة مـن الاستفاقة. ولذلك نتج عن تحديق الشاعر في القصيدة النائمة قراءة خاطئة، وهذا ما أحال حلم الشاعر الذي يتهجاه في كل قصيدة إلى وهم.

د: مفارقـــة السخرية والإنكار:

وفي هذا النمط من المفارقة يأتي الحدث أو الفعل مناقضاً لما يـنتظر حدوثه أو فعله. فتأتي الأحداث والأفعال مغايرة لما يفترض بها أن تكون عليه. "فالأصل أن تسير الأمور على نحو ما، فتؤتي نتائج محددة، تتناسب وطبيعة الموقف، وحين تأتي

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص148.

النتائج مختلفة تثير الغرابة، والإنكار والسخرية"،[1] فإن رد الفعـل المتحقـق يبـدو مفارقاً للصورة التي نتوقعها وننتظرها. كأن تكون ردة فعل المظلوم علـى سـبيل المثال هي مدح الظالم. والشاعر عندما يعرض في شعره لمثل هذه المواقف، فإنه لا يهدف من ورائها للسخرية فحسب، بل ليفصح عن موقفه الرافض والمنكر لها. ومن الأمثلة الدالة على هذا النمط، قوله:

وقوافـلُ الدهناءِ صاديةٌ

إلى ماءِ السماء

حملت عيون الماءِ وابتَهـلَتْ

إلى ماءِ السماء

ماتَتْ من الظمإ الطويل وباركتْ

ماء السماء[2]

تظهر المفارقة الساخرة في صورة هذه القوافل التي أنهكها العطـش، وهـي تبتهل وتتضرع وتستمطر ماء السماء الذي لا تعرف له مواعيد، على الـرغم مـن حملها لعيون الماء. وتزداد الصورة في سخريتها فعلى الرغم من الدعاء والانتظار الطويل إلا أن ماء السماء لم يهطل ليروي عطشها، بل تركها لتموت من الظمأ، فما كان منها كردة فعل على هذا الانقطاع والقحط إلا مباركـة مـاء الـسماء. وهـذه الصورة الساخرة للقوافل في صحراء الدهناء في وسط شبه الجزيرة العربية، تقترب من صورة العيس في بيت أبو العلاء المعري:[3]

والعيس أقتَلُ ما يكـون لهـا الـصدى　　　　والمـاء فـوق ظُهورهـا محمـولُ

إلا أن المفارقة في صورة العيس يمكن وصفها بأنها مفارقة قدرية، لأن الماء الذي فوق ظهورها لا يمكن أن تصل إليه، فتموت رغماً عنها، أما قوافـل الـدهناء فالماء تحت أقدامها، ولكنها لا تنظر إليه لأنها تنظر للأعلى في انتظار المـاء مـن السماء، حتى وإن لم يأت فإنها ستباركه.

---

[1] الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص20.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص94، 95.

[3] المعري، سقط الزند، ص142.

والشاعر في هذه الصورة يسخر من الموقف الـذي تعيـشه القوافـل فـي الصحراء والذي يشبه حالة كل من لا يستطيع أن يستخرج المـاء ليـسقي نفـسه، فيعيش حياته مستجدياً غيره، كما يسخر الشاعر من ردة فعل هذه القوافـل، لأنهـا بقيت متعلقة في رجاء الماء والخصوبة من السماء، ولم تبحث لهـا عـن وسـيلة تستخرج من خلالها الماء والخصوبة، لتستعيد حياتها بدلاً من مباركتها لماء السماء.

كما أن الشاعر في مفارقة السخرية والإنكار قد يتوسـل بالـسؤال لإظهـار سخريته وإنكاره لما تحقق،[1] ومن الأمثلة على ذلك قوله:

كم هي الساعةُ الآن يا قائماً للصلاةْ؟

قُل هي الآن واقفةٌ

قُل تُشير إلى نفسها[2]

إن القيام لأداء الصلاة لابد أن ترافقه المعرفة بـالزمن، فالـصلاة مرتبطـة بالزمن في تسميتها وفي طبيعتها ولا يمكن الفصل بينهما، ففـي التـسمية تنـسب الفروض الخمسة التي يقوم عليها الإسلام للزمن، وفي طبيعتها تختلف الصلوات عن بعضها كما تختلف الأزمان عن بعضها. وتراعي في أحكامها الظرف الزمني فـي حال السفر أو الحرب على سبيل المثال. والمفارقة في هذا الموقف تظهر عند سؤال من قام لأداء الصلاة عن الساعة، إذ يفترض به أن يكون أقدر الناس على فهم هـذا الارتباط العميق بين الصلاة والزمن، ولكنه قد توهم أن السائل يريد معرفة الساعة، بينما السائل في حقيقة الأمر لا يقصد الزمن الموضـوعي الـذي يقـاس بالـدقائق والساعات، إنما يقصد الوعي بالزمن، وقياسه بمقياس التطور والحضارة. وتظهـر المفارقة للشاعر في صورة هذا الشخص المتأهب لأداء الصلاة وهو يظن معرفتـه للساعة وهو يجهل حقيقة الزمن ويفتقد الإحساس به، ولذلك نجد أن الشاعر هو من يجاوب على السؤال ليفضح هذا الجهل، إذ أن القائم لأداء الصلاة لابـد أن يعـرف الساعة أو حدودها حتى وإن توقفت عقاربها هذا من جهة، ومن جهة أخـرى فـإن الجواب يوحي بأن القائم للصلاة قد جاوب على السؤال سواء كان ذلـك الجـواب

---

[1] الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص20.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص128.

قولاً، وذلك بتحديد الزمن بالساعة، أم فعلاً كأن ينظر إلى ساعته، ولذلك نجد الشاعر يبدأ الجواب بفعل الأمر"قل"، للدلالة على هذا الجهل بحقيقة الزمن وطريقة قياسه، وهذا الأمر قد أثار سخرية الشاعر فبادر بالجواب ليصور مدى سخريته هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الشاعر من خلال هذه المفارقة يظهر إنكاره لما وصل إليه الواقع العربي الذي توقفت به عجلة التطور فتوقف زمنه.

4.3 الرمز والأسطورة:

الرمز في اللغة هو "تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيحاء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم"[1].

أما في الشعر الحديث فإن الرمز الشعري يبرز استخدامه كأداة للتعبير عند معظم الشعراء والرمز يعرفه محمد غنيمي هلال بقوله: "معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية. والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة التسمية والتصريح"[2]. فالرمز يكون بالإشارة "بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم ورهافة حسهم"[3].

والرمز يحمل في معناه دلالة الإشارة والإيحاء، والعلاقة بين الرمز واللغة كما يرى كوهين تنشأ من طبيعة الشعر، فالشعر باعتباره تحطيم للغة العادية، والرمز هو أحد الوسائل التي يخرج فيها الشعر من دائرة اللغة العادية إلى اللغة الشعرية[4].

---

1 ابن منظور، لسان العرب، رمز.

2 هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، سبل العرب، القاهرة، د.ت. ص398.

3 عبد النور، جبور، (1984م)، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، ص 124.

4 كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 49.

والشاعر من خلال الرمز يحاول خلق وسائل تعبير لغوية عن طريق الإيحاء تكتسب فيها اللغة معان جديدة. وقيمة الرمز الشعري مرتبطة بالتجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص، ونجاح الشاعر في استخدامه للرمز الشعري مرهون بخلق سياق شعري مناسب للرمز.

واستخدام الرمز في السياق الشعري يمنحه طابعاً شعرياً، ينقل الشاعر من خلال الرمز لمشاعره المصاحبة للموقف، كما أن الأسطورة وشخوصها عندما يتعامل معها الشاعر محكومة أيضاً بمبادئ استخدام الرمز الشعري، فالشاعر عند استخدامه للرموز القديمة يجب أن يخلق لها السياق الرمزي المناسب لبث الحياة فيها، وللتعامل مع الرموز القديمة صور مختلفة منها استلهام الرموز القديمة دون أن تظهر ملامح هذه الشخصية الأسطورية إنما تكون خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر، ويرى عز الدين إسماعيل أن استيحاء الرموز القديمة يضمن توصيل التجربة الشعرية للمتلقي وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة. "وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري. كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة"[1].

الرموز الأسطورية في شعر محمد الثبيتي:

استخدم الثبيتي الرمز الأسطوري لإثراء نصه وإيصال رؤيته الشعرية، أما مصادر هذه الرموز الأسطورية التي استخدمها فإنه لا يمكن حصرها في مصدر واحد، لأن الثبيتي ينفعل "بالرموز الأسطورية القديمة للميراث السامي القديم، ويستبطن بعض أساطيره ودلالاتها وإشاراتها دون أن يعلق كبير أهمية على نص الأسطورة وشكلها"[2]. ولذلك نجده يبتكر لها رموزاً معادلة ويضعها في سياقات مقاربة من تجربته الشعرية، ويمنحها دلالات وأبعاداً جديدة.

---

1 إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 187.

2 قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 66.

والرموز الأسطورية التي ابتكرها الشاعر ووضعها فـي سـياقات رسـمتها رؤياه، والرموز الأسطورية في شعر الثبيتي هي:

أ. العراف:

يعد رمز العراف من أبرز الرموز الأسطورية في شعر الثبيتي، وظهر هـذا الرمز كقناع للشاعر في قصيدة "ترتيلة البدء" التي يفتتح بها ديـوان "التـضاريس"، يقول الثبيتي في بداية هذه الترتيلة:

جئتُ عرافاً لهذَا الرمل

أستَقْصِي احتِمالات السواد

جئتُ أبتَاع أساطير

ووقتاً ورماد

بين عيني وبين السبتِ طقس ومدينةْ

خدر ينساب من ثدي السفِينةْ [1]

جاء العراف تلك الشخصية صاحبة القوى الخفية ليستقصي احتمالات السواد، والسواد في لغة العرب يعني الخضرة ومنه سموا العراق بأرض السواد لخضرتها، كما ارتبط العراف في التراث العربي بالتنبؤ وتعتمد العرافة على الذكاء والتفـرس في الأمور والتجارب، فيستنبط ما يقوله بذكائه علـى القيـاس، فيأخـذ بالمـشابهة وبالارتباط بين الحوادث، ويحكم بما سيحدث بموجب ذلك[2]. ولكن ربـط العرافـة بالرمل يحيل إلى كلمة أخرى في اللغة هي القيافة ويقصد بها التنبؤ والإخبار عـن شيء بتتبع الأثر والشبه[3]، والعراف هنا مرتبط بالرمل، وهو في ذلك يتتبـع آثـار السواد "الخصوبة" الغائبة عن الرمل، فالرمل يدل على الجدب. واحتمالات الخصوبة التي يبحث عنها العراف تحت الرمال، تتمثل في ثلاثة عناصـر هـي الأسـاطير والوقت والرماد.

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص59.

2 علي، جواد المفصل في أديان العرب قبل الإسلام، دار الشعاع، القاهرة، 2004. ص662.

3 ابن منظور، لسان العرب، قفا.

ويرى مصطفى ناصف أن الثبيتي "عازم على أن يقول أننا لا نعرف جسارة الفكر والعاطفة[1]"، فالشعراء "عانوا ما يسمونه الشاعرية ولمـا يعـانوا استقـصاء الاحتمالات. عانوا في صناعة أساطير الخصب والنماء دون أن يتفقهوا في موضوع الرمل والسواد والرماد. إن الحديث عن الخصب المزعوم كان سطحياً رغـم كـل شيء. فنحن لم نفقه العلاقة بين الكلمات. ونحن مازلنا في دور التـساؤل. بـل أن التساؤل الغاضب المملوء بالثغرات هو هم القصيدة الأول[2]". كما يرى ناصـف أن الثبيتي يقول من خلال اختياره لهذه العناصر: "إننا لا نملك أساطير، ولا نملك وقتاً، ولا نملك رماداً. نحن محتاجون إلى الابتياع[3]".

ونجاح هذا البحث عن الخصوبة للوصول للراحة "السبت" مرهون بتخطـي الطقس والمدينة، وهما رمز للثبات في القيم والمفاهيم، أما الخدر الذي يصيب أهـم أجزاء السفينة "الثدي" لما له من دلالة على الحياة والخصوبة، فهو يدل على مظاهر العقم التي بدأت تتسلل إلى سفينة، ويصف الغذامي هذا الخـدر بالكارثـة، "وهـذه الكارثة تنذر بالانتشار لأن فعلها انسيابي"[4].

مما جعل العراف يصدح بقراءته الجديدة التي تلغي الكثيـر مـن القـراءات الزائفة، لتستنطق وتستكشف أعماق التراث، لتستل الحقيقة وتعري ملامح الجـدب المستترة في الكثير من القراءات التي تزيف الواقع وتصيب ثدي السفينة بالخـدر، والبوح في هذه القراءة هو المعادل للخصوبة:

هذه أولى القراءاتِ

وهذا ورقُ التين يبوح

قُلْ: هو الرعد يعري جسد الموتِ

ويستثني تضاريس الخصوبةْ

---

1 ناصف، الوجه الغائب، ص110.

2 ناصف، الوجه الغائب، ص111.

3 ناصف، الوجه الغائب.

4 الغذامي، عبدا محمد، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيـضاء، ط2، 2006. ص61.

قُلْ: هِي النار العجِيبةْ

تستوي خاف المدار الحر ِتنيناً جميلاً..

وبكارةْ

نخلةٌ حبلى،

مخاضاً للحِجارةْ[1]

تعتمد القصيدة على ثنائية الموت والحياة، أنها تبحث من خلال القراءة عـن عناصر الخصوبة الكامنة في الكلمات، لذلك نجد ورق التين يبوح وقد ارتـبط ورق التين في التراث الديني بالستر، حيث ارتبطت دلالته بقصة آدم، والقراءة هنا هـي كسر لجبرية المعنى، هي بعث جديد للحياة من الموت، هي الرعد علامـة المطـر ورمز الخصوبة، كما تستثني بذور الخصوبة الكامنة في القراءات السابقة للرمـل، وتأتي القراءة في حركة لا تتوقف بين الموت والحياة، وتعتمد على الاستيلاد الـدائم للحياة من رحم الموت. فـ "النار العجيبة" و "التنين الجميل" و "بكارة النخلة الحبلى" و "مخاض الحجارة" ليست إلا استيلاد للحياة للخصوبة من المـوت المتحجـر فـي ذاكرة الكلمات، هي بكارة للكلمات الحبلى بالمعاني، فالشعر هو، بمعنى ما، جعـل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله، و"لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق. فالشعر ليس مساً رفيقاً للعالم"(2). والقراءة التي يقوم بها العـراف ليـست قـراءة سطحية، إنما هي قراءة عميقة تصدر عن وعي تاريخي. يقول:

من شفاهي تقطُر الشمس

وصمِتي لُغةٌ شاهقةٌ تَتلو أسارير البلاد[3]

ويستمر العراف في قراءته بحثاً عن الخصوبة المتمثلة فـي رمـز البعـث، والصمت هو قرين لما يعرف في الطقوس الأسطورية بـالعودة إلـى الأصـول أو العودة إلى الرحم، وهذا الطقس "يقضي من المرء أن ينطلق مـن لحظـة محـددة،

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص59، 60.

[2] سعيد، أدونيس، علي أحمد، مقدمة للشعر العربي، دار العـودة، بيـروت، ط3، 1979، ص 126.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص60.

اللحظة الأقرب إلى الوقت الحاضر، وأن يجوب الزمان باتجاه معاكس، من أجل إدراك الأصل، حينما أطلق الوجود الأول، المتلألئ في العالم، مسيرة الزمان، وعليه أن يتابع اندفاعه في الزمان السحيق بغية الالتحاق بلحظة المفارقات التي لا وجود، قبلها، للزمان"[1]. وفي هذه اللحظة يرى فيها العراف الزمن البعيد تظهر له نقطة البدء متمثلة في صورة ذي القرنين. يقول:

هذه أولى القراءات وهذا
وجه ذي القرنين عاد
مشرباً بالملح والقطران عاد
خارجاً من بين أصلابِ الشياطين
وأحشاءِ الرماد
حيثُ تمتد جذور الماءِ
تنفض اشْتِهاءات التراب[2]

تبعث قراءة العراف الحياة في أعماق التاريخ لتخرج وجه ذي القرنين، و"الاسم أو الصورة أو الشعار لإله أو شيطان، يمكن أن يتحول إلى تعويذة ذات قوة لحماية من يرتديها، وإن تلك القوة تظل ما دام الجوهر الذي يكونها باقياً، إذا لم ينطمس الاسم أو الشعار أو الصورة عنه"[3]. واختيار شخصية ذي القرنين الأسطورية له أكثر من بعد، فقد تضاربت الروايات حول هذه الشخصية، فهو في القرآن الكريم رجل صالح آمن با فوهبه ا ملكاً عظيماً، قال تعالى عنه في القرآن الكريم: {ويسْأَلُونك عنْ ذِي الْقَرْنيْنِ قُلْ سأَتْلُو عليْكُمْ مِنْه ذِكْرا إِنّا مكّنّا لَه فِي الْأَرْضِ وآتَيْناه مِنْ كُلِّ شيْءٍ سببا}[4]، وفي سبب نزول سورة الكهف يقول ابن كثير: "أنه بعث كفار مكة إلى أهل الكتاب

---

[1] ايلياد، ميرسيا، ملامح من الأسطورة، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995. ص107.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص60.

[3] كاسيرر، أرنست، اللغة والأسطورة، ترجمة: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2009. ص167.

[4] سورة الكهف، الآيات 83- 84.

يسألون منهم ما يمتحنون به النبي صلى الله عليه وسلم، فقالوا: سلوه عن رجل طواف في الأرض، وعن فتية لا يدرى ما صنعوا وعن الروح، فنزلت سورة الكهف"[1]. واختلفت الروايات في سبب تسميته بذي القرنين، كما اختلفت الروايات في تحديد اسمه وزمانه ومكانه[2].

وعودة وجه ذو القرنين في قراءة العراف، هي عودة للجذور التراثية والأسطورية العربية، فذو القرنين ورحلته للبحث عن عين الحياة وسر الخلود وما خاضه في هذه الرحلة من مغامرات ومخاطر هو الوجه الأسطوري للحضارة العربية، فالأساطير كما يرى المؤرخ ودارس الأسطورة وليم إرون تومسون "تقدم إجابات عن ثلاثة من الأسئلة هي التالية: من نحن؟ من أين أتينا؟ إلى أين نمضي؟ غير أن الفيلسوف إيان باربر يضيف سؤالاً رابعاً: ما هي طبيعة العالم الحقيقية، أي

---

[1] ابن كثير، إسماعيل بن عمر الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999. ج5، ص189.

[2] يقول القرطبي في ذلك "فأما اسمه فقيل هو الإسكندر الملك اليوناني المقدوني... وقيل: اسمه هرمس. ويقال: اسمه هرديس. وقال: ابن هشام: هو الصعب بن ذي يزن الحميري من ولد وائل بن حمير... وأما الاختلاف في السبب الذي سمي به، فقيل: إنه كان ذا ضفيرتين من شعر فسمي بهما؛ ذكره الثعلبي وغيره. والضفائر قرون الرأس، ...وقيل: إنه رأى في أول ملكه كأنه قابض على قرني الشمس، فقص ذلك، ففسر أنه سيغلب ما ذرت عليه الشمس، فسمي بذلك ذا القرنين. وقيل: إنما سمي بذلك لأنه بلغ المغرب والمشرق فكأنه حاز قرني الدنيا. وقالت طائفة: إنه لما بلغ مطلع الشمس كشف بالرؤية قرونها فسمي بذلك ذا القرنين، أو قرني الشيطان بها. وقال وهب بن منبه: كان له قرنان تحت عمامته. وسأل ابن الكواء علياً رضي الله عنه عن ذي القرنين أنبيا كان أم ملكا؟ فقال: "لا ذا ولا ذا، كان عبداً صالحاً دعا قومه إلى الله تعالى فشجوه على قرنه، ثم دعاهم فشجوه على قرنه الآخر، فسمي ذا القرنين. وقد قيل: إنما سمي ذا القرنين، لأنه كان كريم الطرفين من أهل بيت شريف من قبل أبيه وأمه. وقيل: كان إذا قاتل قاتل بيديه وركابيه جميعاً. وقيل: لأنه أعطي علم الظاهر والباطن. وقيل: لأنه دخل الظلمة والنور. وقيل لأنه ملك فارس والروم." القرطبي، محمد بن أحمد بن أبي بكر الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق: عبد الله عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2006. ج13، ص366، 367.

كيف تتشكل وهِم؟"[1]. ولكن هذه القراءة التي تعود للجذور الأسطورية العربية لا تتسم بالتسليم، لأنها قراءة تتسم بالمخالفة وذات طبيعة دائمة التغير، واختيـار وجـه ذي القرنين الذي يصعب تحديد ملامحه هو أحد تضاريس الخصوبة التي تستثنيها قراءة العراف، أما ملامح ذي القرنين التي خالطها الملح والقطران، ففيها إشارة إلى عودة الحياة لهذا الوجه الذي بقي محنطاً لزمن طويل في كتب التراث، فالفراعنـة علـى سبيل المثال كانوا يستخدمون الملح[2] وكذلك القطران[3] في التحنـيط لحفـظ أجـساد الملوك من التحلل. والخروج من بين أصلاب الشياطين يعني القدرة على التحـول والتشكل والتحدي المستمر، وهذا الخروج من بين أصلاب الشياطين وأحشاء الرماد يذكر بولادة العنقاء التي تتجدد من الرماد، هو شكل من أشكال الخصوبة التي جـاء عراف الرمل ليستقصي احتمالاتها، حيث يعود العراف للهدف الذي صرح به فـي بداية القصيدة "جئتُ أبتاع أساطير ووقتاً ورماد"، والرابط بين وجـه ذي القـرنين وأصلاب الشياطين وأحشاء الرماد هو قول "حيث تمتد جذور الماء"، فابتياع العراف مرهون بالوصول إلى جذور الماء، وترك اشتهاءات التراب وهـي التـي تكتفـي بالوقوف على السطح.

ويتوقف العراف عند أول صورة للموت عرفها البشر، فيقول:

يا غراباً ينبش النار

يواري عورة الطين وأعراس الذباب[4]

في إشارة إلى قصة الغراب الذي علم قابيل دفن هابيل، وهي أول صـورة للموت وأول جريمة قتل في العالم. ويرى كاسيرر أنه "يمكننا، بمعنى من المعـاني،

---

[1] كومبس، ألان، هولند، مارك، التزامن العلم والأسطورة والألعبان، ترجمة: ثـائر ديـب، دار الفرقد، دمشق، ط2، 2008. ص24.

[2] لوكاس، الفريد، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكـي اسـكندر، ومحمـد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991. ص451.

[3] لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ص522.

[4] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص61.

أن نفسر كل الفكر الأسطوري بأنه إنكار عنيد ثابت لظـاهرة المـوت"[1]. فـالموت بالنسبة للإنسان البدائي يشكل عالماً غير مرئي ولا يمكن إدراك شـكله بـالحواس، فحاول من خلال الأساطير أن يعبر عن هذا العالم الغـامض، وأن يتحـدى هـذه الظاهرة. ومواراة عورة الطين في مواجهة الموت هي إخفاء للعجز الفكري.

وعلى الرغم من كثرة صور الموت إلا أن هذه الصور من الموت والمرض في الفكر الأسطوري لا بد أن يعقبها حياة جديدة، فمظاهر الفساد والأمـراض فـي معظم الأساطير تدل على تغير قادم ينشأ منه خلق جديد، فمن رحم المـوت تولـد الحياة والخصوبة. واللغة من وجهة نظر الثبيتي "العراف" تشبه حيـاة الأسـطورة، فاللغة إذا أصيب بمظاهر التحجر والجمود، وظهرت عليها علامات المـوت، فـإن ذلك يستدعي إعادة النظر من اجل بث الحياة فيها وتطورها، ولكن إعادة النظر هذه يجب أن ترتبط بالجانب الحي من اللغة، فإذا كانت اشتهاءات التراب كمـا وصـفها الثبيتي تبتعد عن جذور الماء، فإن شرايين الطيور الحمر هي التي تصل إلى جذور الماء، وشرايين الطيور الحمر هي العقول المبدعة والنشيطة التي تستطيع أن تصل للخصوبة، فالعقول النشيطة هي القادرة على التحليق بأفكارها في فـضاء الإبـداع، والقادرة على تحويل الأرض الميتة إلى أرض خصبة مفعمة بالحياة.

حيث تمتد جذور الماءِ
تمتد شرايين الطيور الحمر،
تسري مهجة الطاعون،
يشتد المخاض
يا دماً يدخل أبراج الفتوحاتِ
وصدراً ينبت الأقمار والخبز الخرافي
وشاماتِ البياض[2]

[1] كاسيرر، ارنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة، أو مقال في الإنسان، ترجمة: إحسان عبـاس، دار الأندلس، بيروت، 1996. ص159.
[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص62.

يستغل الثبيتي ثيمة الموت والحياة في الترتيلة، وهذه الثنائيات التي تجمع بين الحياة والموت هي التي تسيطر على الديوان، يوظف الثبيتي فـي نـصه مفـردات ورموز تبعث مناخاً أسطورياً في النص "العراف، أساطير، طقـس، ورق التـين، تنين، بكارة، مخاض الحجارة، وجه ذي القرنين، أصلاب الشياطين، أحشاء الرماد، الموت، الطيور الحمر، الطاعون، الخبز الخرافي، شامات البياض"، يقـرأ الثبيتـي تضاريس اللغة في قصائده يتعرف على اللغة ويفرغها من ذاكرتها، لهذا تظهر لغته مشابهة للغة الطقسية.

ب: القرين:

القرين هو أحد أقنعة الشاعر محمد الثبيتـي، والقـرين فـي اللغـة يعنـي المصاحب، والقرين هنا يوحي بتداخله مع ما كان يعتقده الجاهليون من أن الشعراء يستلهمون شعرهم من الشياطين، "فقالوا: لكل شاعر شيطان. وهم يعبرون بذلك عن الحس الذي يصيب كل إنسان حساس شاعر عندما يهز مشاعره وإحساسه شيء مـا يؤثر عليه فيستولي على عقله وشعوره ويستهويه، ولا يتركه يستقر ويهجـع حتـى يعبر عن شعوره هذا الذي سيطر وملكه، بشعر يأتيه وكأنه وحي ينزل عليه تنزيلاً، وعندئذ فقط يستقر ويهجع، بعد أن يكون قد نسب هذا الشعور المرهف الذي ألم بـه إلى وحي شياطين الشعر"[1].

يبدأ الشاعر محمد الثبيتي قصيدته بمقاربة العلاقة بينه وبين القرين، فيقول:

يخامرني وجهه كل يوم

فألغي مكاني وأمضي معه

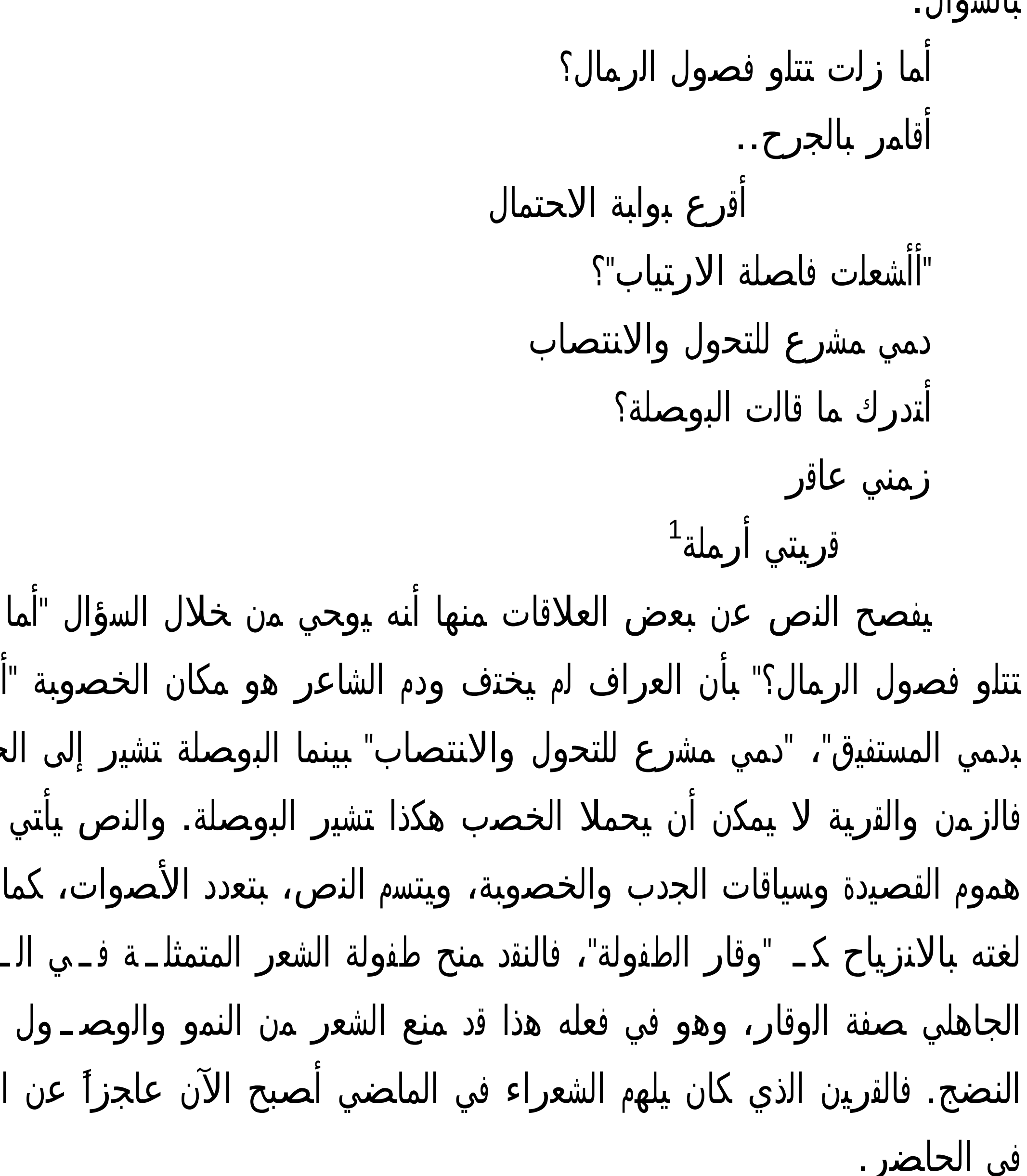
أفاتحه بدمي المستفيق

فيذرف من مقلتي أدمعه[2]

---

[1] على، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، منشورات جامعة بغـداد، بغـداد، ط2، 1993. ج9، ص118.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 63.



تظهر العلاقة بين الشاعر وقرينه على أنها علاقة توحد، وهذه العلاقة تتيح للشاعر البوح من خلال الحوار الذي يسمح للنص بتعدد الأصوات، ويبدأ الحوار بالسؤال.

أما زلت تتلو فصول الرمال؟

أقامر بالجرح..

أقرع بوابة الاحتمال

"أأشعلت فاصلة الارتياب"؟

دمي مشرع للتحول والانتصاب

أتدرك ما قالت البوصلة؟

زمني عاقر

قريتي أرملة[1]

يفصح النص عن بعض العلاقات منها أنه يوحي من خلال السؤال "أما زلت تتلو فصول الرمال؟" بأن العراق لم يختف ودم الشاعر هو مكان الخصوبة "أفاتحة بدمي المستفيق"، "دمي مشرع للتحول والانتصاب" بينما البوصلة تشير إلى الجدب، فالزمن والقرية لا يمكن أن يحملا الخصب هكذا تشير البوصلة. والنص يأتي في هموم القصيدة وسياقات الجدب والخصوبة، ويتسم النص، بتعدد الأصوات، كما تتسم لغته بالانزياح كـ "وقار الطفولة"، فالنقد منح طفولة الشعر المتمثلة في الشعر الجاهلي صفة الوقار، وهو في فعله هذا قد منع الشعر من النمو والوصول إلى النضج. فالقرين الذي كان يلهم الشعراء في الماضي أصبح الآن عاجزاً عن العيش في الحاضر.

لدى سادن الوقتِ تشرقُ بي

جرعةُ الماءِ

تجنح بي طرقاتُ الوباءِ،

تلاحقني تَمتمات البسوس[2]

---

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص64.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص65.

الشاعر تناول أسطورة القرين والحوار مع "الأسطورة في تاريخنا الحضاري هو حوار مع "تحولات" ذاتنا و"ثوابتها" وتـصوراتنا لهـا عبـر الأديـان والـنظم والعصور"[1]. ويشكل "سادن الوقت"[2] وجوها من وجوه الجدب وسبباً من أسباب العقم الذي أصاب منابع الإبداع، فسادن الوقت يمثل سلطة النقد التي جعلت مـن الـشعر الجاهلي نموذجاً للكمال الذي يعلو في قيمته على كل العصور.

ويصور الشاعر "القرين" في خاتمة القصيدة النتيجة التي استحال إليها الإبداع الشعري في الحاضر نتيجة لفرض هذا النموذج.

أرى بين صدري وبين صراط الشهادةِ

شمساً مراهقةً

وسماء مرابطةً

ويميناً غموس(3)

يرى الشاعر "القرين"أن القيود التي فرضتها سلطة النقد على الشعر قد فصلت الشعر عن الإبداع في الحاضر، فالشمس المراهقة هي المرحلة التي وصـل إليهـا الشعر الجاهلي وتوقف نموه عندها، والسماء المرابطة هي الـسلطة النقديـة التـي فرضت القيود على الشعر ولازالت تمارس سلطتها.

والطاقة الإيحائية التي يمنحها الشاعر لقصيدة هي التي تمنح الـنص قيمتـه ويتبدى ذلك من الانزيحات وذاكرة الألفاظ المتعددة المراجع والانتماء "سادن الوقت" "تمتمات البسوس" "صراط الشهادة" "اليمين الغموس" "جرعة الماء" "طرقات الوباء".

ج: المغني:

المغني هو أحد رموز الشاعر الأسطورية، وتظهر المقابلة في القصيدة بـين الشاعر وذاته الشعرية، وللغناء ارتباط وثيق بنشأة الشعر وتطوره، فالشعر العربـي قد نشأ في أول أمره شعراً غنائياً، فالغناء رافق الشعراء كحداء الإبل في الرحالة،

---

[1] مكاوي، عبد الغفار، جذور الاستبداد، قراءة في أدب قديم، عالم المعرفة، ديـسمبر، 1994. ص69.

[2] السادن في اللغة هو خادم الكعبة وبيت الأصنام. ابن منظور، لسان العرب، سدن.

[3] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص65.

وقد اشتهر شعراء بالغناء كالأعشى ميمون بن قيس في العصر الجاهلي الذي لُقب بصناجة العرب ومغني العرب[1]، ومن الشعراء من اتخذ من الغناء مهنة له كعبيد بن سريج[2] الذي كان يغني في المناسبات وحتى عند الموت كان أهل مكة يحضرون ابن سريج لينوح على موتاهم.

وتبدأ القصيدة بوصف التضاريس الوعرة للغة، يقول:

ابتداء من الشيبِ حتى هديل الأباريقِ

تسترسلُ اللغةُ الحجريةُ

بيضاء كالقار..

نافرة كعروقِ الزجاجةِ[3]

هكذا يرى المغني اللغة جامدة أو حجرية، ويتناص الشاعر مع المثل في قوله "ابتداء من الشيب" و "بيضاء كالقار"، يقول الجاحظ: "وقد جرى المثل في تبعيد الشيء: لا ترى ذلك حتى يبيض القار، وحتى يشيب الغراب"[4].

تبدأ القصيدة بهذه المقدمة التي تصف وعورة اللغة وقسوتها، وتتوحد في هذه المقدمة شخصية الشاعر برمزه الأسطوري المغني، ولكن بعد هذه المقدمة التي يتفق كل من الشاعر والرمز الأسطوري عليها، يقيم النص حواراً بين المغني والشاعر، يحاول المغني من خلال الحوار الكشف عن رؤيته الفنية للغة والقصيدة وعلاقتها بالواقع، ويبدأ النص بقوله:

قال المغني:

يعاقرني كُلّ يومٍ غياب القوافل

قلتُ:

---

[1] بن قتيبة، عبدا مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967. ج1، ص258.

[2] الأصفهاني، الأغاني، ج1، ص167.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص67.

[4] الجاحظ، عمر بن بحر، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ج1، ص206.

يؤرقك الزمن المتقابلُ[1]

يكشف الحوار عن رؤية المغني للواقع وعلاقته بالقصيدة، وتبدو أول مشاكل المغني متمثلة في غياب القوافل، فالشعر ارتبط في نشأته بحداء الركبان على ظهور الإبل في الصحراء، ويقول العقاد في ذلك: "فليس هناك أقل شك في الصلة الوثيقة بين الحداء والشعر في تطور تركيبه وتوفيق أوزانه وتقسيم أعاريضه، لأن أوزان الشعر التي نظم فيها شعراء الجاهلية تنتظم فيها الأعاريض جميعاً مع حركة من حركات الإبل في السرعة والأناة"[2].

وقد نشأ هذا الارتباط القديم بين الشعر وبين الحداء وسير الإبل من واقع الحياة ومتطلباتها في العصر الجاهلي، ولكن السبب الحقيقي في حيرة المغني في رأي الشاعر هو العلاقة القائمة في أساسها على المفارقة بين الحاضر والماضي، فالشعر نشأ استجابة لإيقاع العصر ومتطلباته، ولكن الذي يراه الشاعر سبباً لحيرة المغني وأرقه هو ما وصل إليه المغني في الحاضر من التطور واختلاف طرق وأساليب الحياة عن الماضي، إلا أن قصائده التي يغنيها لا زالت تعتمد على سير الإبل لضبط أوزانها.

ثم يدور حوار بين المغني والشاعر، يتحدث فيه المغني عن همومه في الحاضر:

قال المغنّي:

لصوتِي رائحةُ الجوعِ

قلتُ:

لوجهك لون البراري

للجرح وجهان:

من ظمأٍ نادمتْه الحناجر

من وطنٍ للطريق المهاجر

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص67.

[2] العقاد، عباس محمود، الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، دار القلم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ت. ص 97.

يمتد صوتُ المغنّي..

يكبلُ فِي قامةِ الريح إمرأةً

وكتاباً

وقبراً قديم

ـ كيف أُغْمِد أوردتِي في السديم..

كيفَ أخرج من شبق الطين

موتاً يتيم؟[1]

يبدأ الحوار بين الشاعر والمغني بلغة خبرية يسبقها "قـال" أو "قلـت"، ممـا يجعل ذات المغني منفصلة عن ذات الشاعر، فصوت المغني وهو رمـز لـصوت الشعر ورائحة الجوع تدل على ابتعاده عن مجال الإبداع والتفرد، فـ"أساس الشعر عندهم كان تعلم الغناء وألحانه، وكما أن الموسيقي يبدأ ويستمر، كذلك كان الشاعر عندهم يبدأ بألحان وترنيمات ثم يستمر"[2]، ولكن هذه الألحان التي كان المغني يترنم بها لكثرة تكرارها ولتقييد الشعر بعدد محدد منها، قد استحالت إلى علامات وهـن وعجز في صوت المغني، أما لون وجه المغني الذي يراه الشاعر فهو لون البراري الذي يشير إلى مظاهر الجدب والقحط.

وليتخلص المغني من مظاهر الظمأ الذي أصاب حنجرته، وليصل إلى الوطن الذي هاجرت طرقه، يثور المغني على مظاهر التقليد وقيم الثبات في الشعر القديم، فقامة الريح التي يكبل فيها المغني رموز الشعر القديم "المرأة، والكتـاب، والقبـر القديم" هي مكان للمتغيرات والتحولات التي يجب تخضع لها رموز الشعر القديم.

وأولى مراحل هذا التحرر تتمثل في التساؤل، فالـشاعر العربـي الحـديث "يستبدل الحكمة بالتساؤل، لأنه يستبدل المعطى بالبحث"[3].

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص68، 69.

[2] ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربـي، دار المعـارف، ط11، 1990. ص43، 44.

[3] سعيد، أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص128.

والحل عند الشاعر لهذا المغني لا يكون إلا بالابتكار، لذا يكرر الشاعر فعل الأمر ابتكر أربع مرات:

ـ ابتَكِر للدماءِ صهيلاً

تَدثر بِخاتِمةِ الكلماتْ

بالبخور الذي يتناسلُ في الطرقاتْ

ابتَكِر للرماحِ صبوحاً

دماؤك موغلةٌ في القناديل

وجهك منتجع ِللغاتْ

ابتَكِر للطفولةِ شكلاً..

كتاباً تطارحه الخوفَ،

تقرأ فيه محاقَ الكواكبِ،

تكتب فيه حروفَ الندم

ابتَكِر للطفولةِ عرساً تُعلق فيه التمائم

واللعب الورقيةَ.. والأغْنياتْ[1]

الشاعر يستحث المغني أن يبتكر لغته أن يغني أغنية جديدة، ليستبدل رائحـة الجوع في صوته بصهيل الدماء، ووجه المغني الذي له لون البراري القاحلة يصبح منتجعاً للغات، كما يستبدل ظمأ الحناجر بصبوح الرماح، أما "المـرأة، والكتـاب، والقبر القديم" فقد استبدل المرأة التي كان يتغنى بها بالطفولة، والكتاب الـذي كـان يقرأ منه أغانيه بكتاب جديد يشارك المغني خوفه وقلقه، فيقرأ فيه الماضي الغائب، ويكتب فيه حاضره، أما القبر القديم الذي ابتدأ به شعراء الجاهلية قصائدهم، وكـان من عادات العرب في الجاهلية أن يقفوا على قبر الميت، فيذكروا مناقبـه ويعـددوا فضائله[2]، فقد استبدله الشاعر بالفرح والأغنيات التي ترافق الاحتفالات والأعراس.

د: الصعلوك:

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص69، 70.

[2] ضيف، شوقي، الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987. ص54.

يوظف الثبيتي شخصية الصعلوك، والصعلوك في اللغة هو الفقير المعدم الذي لا يملك مالاً ليعيش حياة كريمة، ولكن دلالة هذا اللفظ تغيرت لتدل على مجموعة من الأفراد تقوم بقطع الطرق وسرقة المسافرين، وصعاليك العرب ينقسمون إلى ثلاث مجموعات، "مجموعة من الخلعاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائرهم... ومجموعة من أبناء الحبشيات السود، ممن نبذهم آباؤهم ولم يلحقوهم بهم لعار ولادتهم... ومجموعة ثالثة.. احترفت الصعلكة احترافاً، وحينئذ قد تكون أفراداً.. وقد تكون قبيلة برمتها"[1].

وتتردد في اشعار الصعاليك جميعاً صيحات الجوع والفقر، ويصفهم شوقي ضيف بقوله "تموج أنفسهم بثورة عارمة على الأغنياء والأشحاء، ويمتازون بالشجاعة والصبر عند البأس وشدة المراس والمضاء وسرعة العدو حتى ليسمون بالعدائين..... وهم في أشعارهم يتغنون بمغامراتهم ونراهم في أثناء ذلك يمتدحون بالكرم، كما نرى فيهم كثيراً من البر بالأقارب والأهل، وأيضاً فإننا نحس عندهم غير قليل من الترفع والشعور بالكرامة في الحياة"[2].

واعتمد الشاعر محمد الثبيتي في استخدامه لرمز الصعلوك على التكرار والمفارقة، فالنص يتكون من ثلاثة مقاطع، تعتمد التكرار في بداية كل مقطع.

يفيق من الخوف ظهراً

يفيق من الجوع ظهراً

يفيق من الشعر ظهراً [3]

يكرر الشاعر الفعل المضارع يفيق في بداية كل مقطع، وأسباب الإفاقة في كل مقطع هي الخوف والجوع والشعر، وقد ارتبطت هذه الصفات الثلاثة بشخصية الصعلوك، والمفارقة هنا أن هذه الصفات هي التي جعلته ينتهج الصعلكة في الماضي.

---

1 ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط24، 2003. ص375.

2 ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص375، 376.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص 71، 72، 73.

ويستغل النص عدد من الظواهر الأسلوبية في رسم الخط التصاعدي للعلاقة بين الشاعر والصعلوك.

التقرير: أنت أسطورة أثخنتها المجاعات.

الاستفهام: متى تثخن الخيل والليل والمعركة.[1]

الأمر: ترجل عن الجدب وأحسب خطاياه وأسفك دمه. [2]

النفي المتكرر: ليس هذا المساء

ليس هذا المساء

ليس هذا المساء[3]

يحاول الشاعر في نصه ملامسة معنى الصعلكة في الشعر، ويخلق الـشاعر سياقات تناسب شخصية الصعلوك في هذا الواقع.

ويستغل الشاعر عدد من الظواهر الأسلوبية لكي يعيد وصل الشعر بالصعلكة ويتضح ذلك من خلال النص، فهو يرسم في كل مقطع صورة لهذا الصعلوك بعـد الإفاقة، والشاعر هنا لا يفيق الصعلوك بل يفيق معنى الصعلكة في الشعر، ولـذلك يستخدم الشاعر الفعل المضارع "يفيق"، في المقطع الأول عندما يفيق من الخوف:

ويمضي إلى السوق

يحمل أوراقَه وخُطاه[4]

وفي المقطع الثاني عندما يفيق من الجوع:

ويبتاع شيئاً من الخبز والتمر والماء

والعنب الرازقي الذي جاء مقتحماً موسمه. [5]

وفي المقطع الثالث عندما يفيق من الشعر:

يتوسد أثفية وحذاء

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص71.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص72.

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص73.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص71.

5 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص72.

يطوح أقدامه في الهواء[1]

يحاول الشاعر أن يفيق معنى الصعلكة، ولكن الصعلكة كما يرى الـشاعر لا تكون إلا في الشعر، فالشاعر في المقطع الأول والثاني يضيف لهما "واو" العطـف، أما في المقطع الأخير فيرد بدون حرف عطف، والشاعر للدلالة على أن هذا المعنى الذي يفيقه لا يوجد إلا في حالة الشعر.

ه: الفرس:

يبتكر الشاعر محمد الثبيتي في هذه القصيدة رمزه الأسطوري الفرس، ولكي تنبعث الحياة في الرمز الأسطوري المبتكر، فإن الشاعر يجب أن يضعه في سياقات مناسبة له، ولذلك نجد الشاعر في بداية القصيدة يقول في سياق بحثه عن الخصوبة:

يأبى دمِي أن يستَريح

تَشُده امرأةٌ وريح[2]

إن دم الشاعر يبحث عن الخصوبة المتمثلة في المرأة والريح، فدم الشاعر لا بد له من الأنثى والريح، لكي تتم الخصوبة، فالأنثى هي رمز الخصوبة، والريح هي التغيير والتحول لكي تتم الخصوبة، يكمل الشاعر:

فرس تُناصِبني غواياتُ الرمالْ

كسرتْ حدود القيظِ... واتجهتْ شمالْ. [3]

تعلن الفرس هنا حضورها، ولكن حضورها هنا مختاف، وفي قوله "كـسرت حدود القيظ... واتجهت شمال"، إشارة لمخالفة خلقها في الماضي فأسـطورة خلـق الخيل التي تفسر أصل نشأة الخيل تقول: "لما أراد ا أن يخلق الخيل قـال لـريح الجنوب: إني خالق منك خلقاً فأجعله عزاً لأوليائي ومذلة على أعدائي وجمالاً لأهل طاعتي. فقالت الريح اخلق. فقبض منها قبضة فخلق فرساً... فلما أرسل ا الفرس

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص73.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص77.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص77.

إلى الأرض واستوت قدماه على الأرض صهل، فقيل: بوركت دابة أذل بـ صهيلك المشركين أذل به أعناقهم وأملأ به آذانهم وأرعب به قلوبهم"(1).

هذه الأسطورة التي تفسر أصل نشأة الخيل، ولكن فرس الثبيتي تعلن حضوراً مخلفاً لحضورها السابق، ولا بد من توفير سياقات جديدة يبعث فيها الحياة يقول:

أرقيتُ عِفتَها بِفَاتحةِ الكِتاب

قَبلْتُها..

فَاهتَز عرشُ الرمل وانْتَثَرتْ قَوارير

السحاب

أسرجتُها بالحلْمِ والشهواتِ

والصبرِ الجميلْ

عانَقْتُها..

فَامتَد صدري ساحلاً مراً

تَنُوء بهِ تَواريخُ النخيلْ (2)

والبحث عن الخصوبة يظهر من خلال علاقة الشاعر بفرسه "أرقيت عفتهـا، قبلتها، أسرجتها، عانقتها" ولكي تحصل الخصوبة يرتبط الشاعر والفرس في زواج طقوسي، يباشر الشاعر فرسه، في انتظار بعثها، الفرس هي حلم الشاعر المنتظـر للخروج من أسر السكون والجمود في التعامل مـع القـصيدة. والخـصوبة التـي ينتظرها الشاعر من هذا الزواج الطقوسي مع الفرس، مرتبطة بقيام البحر. وهـذا مخالف لما ارتبط بصورة الفرس في الشعر الجاهلي الذي يـربط الفـرس بنـزول المطر[3]:

إن قام ماء البحر

يأتي وجهكِ النامي على شفق البلاد

---

[1] موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، مرجع سابق، ص287.

[2] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص77، 78.

[3] أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار للنشر والتوزيـع، عمـان، 1987. ص197.

يأتي طليقاً

موثقاً بالريح والريحان والصوت المدجج

بالجياد. [1]

وعندما يقوم بحر الشعر الذي أسماه "موانئ البحر القديم"[2] من سباته فإن الفرس ستنجب مهراً تام الخلقة، وهذا ما يشير إليه الشاعر من خلال اختياره الموفق لكلمة "عيطموس" وهي من الكلمات القديمة التي يندر استخدامها في العصر الحديث، وتطلق كلمة عيطموس على المرأة الجميلة، وقيل التامة الخلق، وتطلق أيضاً على الناقة الفتية العظيمة[3]، ولكن الشاعر هنا يطلقها على بن الفرس، ومن خلال هذه الصياغة الجديدة التي تصف المهر بالعيطموس، فإن الحياة تبعث من جديد في هذه الكلمة المنسية. واختيار الشاعر لهذه الكلمة من معجم اللغة يدل على اتساع ثقافته اللغوية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الشاعر قد وفق في توظيف كلمة عيطموس في هذا السياق، فنتيجة هذه العلاقة التي يقيمها الشاعر مع الفرس في سياق بحثه عن الخصوبة، والتي يصرح الشاعر في بداية القصيدة بأن رمزه الأسطوري الفرس مغاير لما علق به من دلالات في الذاكرة أو التراث، مما جعل اختيار هذا العنصر من التراث متوافقاً مع الفكرة التي يحاول الشاعر توظيفها في النص من خلال علاقته الجديدة مع الفرس، فالفرس قد تم توظيفها في سياق جديد تكتسب فيه الفرس دلالات جديدة، والوصول إلى الخصوبة في هذا السياق الجديد مرهون بموهبة الشاعر وقدرته على انتخاب عناصر مناسبة من التراث وبث الحياة فيها، والخصوبة التي وصل إليها الشاعر في علاقته الجديدة التي أقامها مع الفرس والمتمثلة بالمهر تتناسب مع التوظيف الجديدة الذي يبعث الحياة في ألفاظ اللغة، تكتسب فيها الألفاظ دلالات جديدة وتتخلص مما علق بها من الدلالات الغير قادرة على مقاومة الزمن كتوظيف الشاعر لمفردة "عيطموس".

إن قام ماء البحر

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص79.

2 البثيني، الأعمال الكاملة، ص 78.

3 ابن منظور، لسان العرب، عطمس.

صاغَ الرملُ بين مقاطع الجوزاءِ

مهراً عيطموساً فاتحاً

من قمة الأعراف ممتَد

إلى ذاتِ العِماد(1)

والإشارة هنا لذات العماد والأعراف هـي إشـارة لوصـل الآن الحاضـر بالماضي الغائب، والذاكرة الجمعية التي تختزل ماضي الأمة، وهذه العودة للماضي البعيد التي يتخطي فيها الشاعر الحواجز والأسوار التـي تفـصل الحاضـر عـن الماضي، تعادل العودة إلى الهوية والجذور التراثية الموغلة في القدم.

5.3 التكرار في شعر الثبيتي:

المقصود بالتكرار في الشعر هو أن يأتي الشاعر في نصه بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أتفق اللفظ المعاد في المعنى أم اختلف، وقد يأتي الشاعر بالمعنى دون اللفظ ثم يعيده.[2]

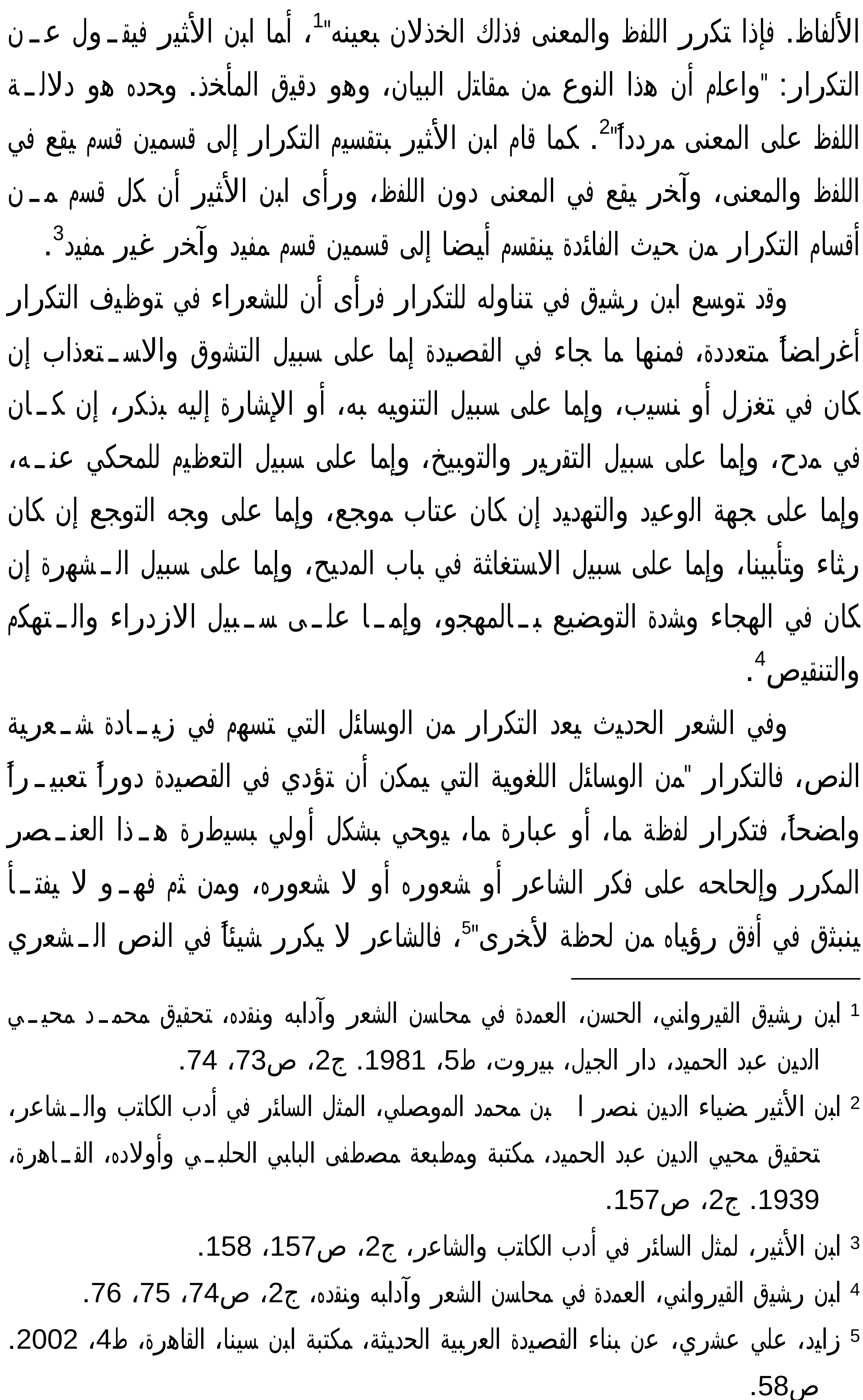
وقد عرف الشعر العربي القديم ظاهرة التكرار، فالجاحظ يقول مبيناً أهميـة التكرار ""إن الناس لو استغنوا عن التكرير، وكفوا مئونـة البحـث والتنقيـر لقـل اعتبارهم. ومن قل اعتباره قل علمه، ومن قل علمه قل فضله، ومن قل فضله كثُـر نقصه، ومن قل علمه وفضله وكثُر نقصه لم يحمد على خيرٍ أتاه، ولم يذم على شر جناه، ولم يجد طعم العز، ولا سرور الظفر، ولا روح الرجاء، ولا برد اليقـين ولا راحة الأمن"[3]، كما يرى ابن رشيق القيرواني أن "للتكرار مواضـع يحـسن فيهـا، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعـاني دون

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص79.

2 مطلوب، أحمد، أساليب بلاغية (الفصاحة –البلاغة –المعاني)، وكالة المطبوعـات، الكويـت، 1980. ص234.

3 الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج3، ص236.



الألفاظ. فإذا تكرر اللفظ والمعنى فذلك الخذلان بعينه"[1]، أما ابن الأثير فيقول عن التكرار: "واعلم أن هذا النوع من مقاتل البيان، وهو دقيق المأخذ. وحده هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[2]. كما قام ابن الأثير بتقسيم التكرار إلى قسمين قسم يقع في اللفظ والمعنى، وآخر يقع في المعنى دون اللفظ، ورأى ابن الأثير أن كل قسم من أقسام التكرار من حيث الفائدة ينقسم أيضا إلى قسمين قسم مفيد وآخر غير مفيد[3].

وقد توسع ابن رشيق في تناوله للتكرار فرأى أن للشعراء في توظيف التكرار أغراضاً متعددة، فمنها ما جاء في القصيدة إما على سبيل التشوق والاستعذاب إن كان في تغزل أو نسيب، وإما على سبيل التنويه به، أو الإشارة إليه بذكر، إن كان في مدح، وإما على سبيل التقرير والتوبيخ، وإما على سبيل التعظيم للمحكي عنه، وإما على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجع، وإما على وجه التوجع إن كان رثاء وتأبينا، وإما على سبيل الاستغاثة في باب المديح، وإما على سبيل الشهرة إن كان في الهجاء وشدة التوضيع بالمهجو، وإما على سبيل الازدراء والتهكم والتنقيص[4].

وفي الشعر الحديث يعد التكرار من الوسائل التي تسهم في زيادة شعرية النص، فالتكرار "من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دوراً تعبيراً واضحاً، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"[5]، فالشاعر لا يكرر شيئاً في النص الشعري

---

[1] ابن رشيق القيرواني، الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981. ج2، ص73، 74.

[2] ابن الأثير ضياء الدين نصر ابن محمد الموصلي، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1939. ج2، ص157.

[3] ابن الأثير، لمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص157، 158.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص74، 75، 76.

[5] زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002. ص58.

إلا وهو يقصد من ورائه أن يرسخ مقولة ما أو رؤية يرى أنها جـديرة بالالتفـات إليها.[1]

ومن خلال هذه العملية تنعتق الألفاظ المكررة في النص الشعري من الحدود الدلالية للغة التواصلية، لتنفتح على آفاق دلالية جديدة، تنحرف فيها الألفاظ المكررة عن دلالاتها الأصلية، لتكتسب من خلال التكرار دلالات جديدة.

وعلى الرغم من توسع القدماء في دراسة التكرار إلا أن نازك الملائكة كانت ترى أن الاهتمام بهذه الظاهرة الأسلوبية قد برز مع بروز الشعر الحديث. كما ترى أن تطور ظاهرة التكرار وبروزها بهذا الشكل تعود للفترة التـي أعقبـت الحـرب العالمية الثانية[2]، وقد تناولت الملائكة في دراستها ظاهرة التكرار في الشعر العربي المعاصر، وحدت قبول التكرار بشرطين الأول منهما هو الهندسة العاطفية، وذلـك بأن يضع التكرار في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، "أو لنقل إنه جـزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقـيم أساسـا عاطفيا من نوع ما"[3]، أما في شرطها الثاني وهو الهندسة اللفظية فتقرر أن التكـرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما"[4].

وقد اهتمت الدراسات النقدية بظاهرة التكرار في الشعر الحـديث، وبأشـكال التكرار وصوره، فالمتتبع كما يرى محمد عبد المطلب "لشعراء الحداثـة وشـعرهم يدرك إدراكا أولياً أن بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الـشعراء ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة"[5]. ولعل أول أشكال التكرار فـي الـشعر الحـديث وأبسطها عند نازك الملائكة هو ما أطلقت عليه اسم التكرار البياني "وهو الأصل في

---

1 الرواشدة، سامح، في الأفق الأدونيسي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2006. ص42.

2 الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967. ص241.

3 الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص243.

4 الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص244.

5 عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القـاهرة، ط2، 1995. ص381.

كل تكرار تقريباً"[1] ووظيفة هذا الشكل من التكرار هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، أما الشكل الثاني فهو تكرار التقسيم وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، ووظيفته "أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعـة ويوحـد القصيدة في اتجاه معين"[2]، أما الشكل الثالث والأخير عند نازك الملائكة فهو التكرار اللاشعوري وشرط هذا التكرار "أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة"[3]. أما علي عشري زايد فيرى أن التكرار "تتعدد أشـكاله وصـوره بتعـدد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال بين ما بين التكـرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تركيباً وتعقيداً يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر بحيـث تغـدو أقوى إيحاء"[4].

وعند تناول وظائف التكرار في الشعر الحديث يمكننا القول أن التكرار فـي الشعر الحديث يقوم بأربع وظائف رئيسة، الأولى منها هي الوظيفة النفسية وتتعلـق بالمتلقي بحيث يكشف المتلقي من خلال ما ينعكس في التكرار عن الحالـة النفـسية التي يعيشها الشاعر، فمن خلال توظيف الشاعر للتكرار يحاول المتلقـي أن يتبـين الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر عند كتابته للقصيدة، أما الوظيفة الثانية فهـي الوظيفة الإيحائية وتتعلق بالشاعر وبطريقة توظيفه للتكرار، بحيث يحاول الـشاعر من خلال توظيفه لعدد من الرموز أو الأساطير أو الـصيغ اللغويـة أو الأسـاليب التعبيرية في التكرار أن يوحي للمتلقي بالمعنى المراد، أما الوظيفـة الثالثـة فهـي الوظيفة الإيقاعية ووظيفة التكرار هنا متعلقة بأثر الجرس الموسيقي الـذي تتركـه الكلمات المكررة في النص، بحيث يمنح التكرار للقصيدة إيقاعا معينا مـن خـلال جرس الأصوات أو الكلمات في النص.

---

[1] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص246.

[2] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص250.

[3] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص253.

[4] زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص59.

وسوف تتناول الدراسة دلالة تكرار الحروف وتكـرار الكلمـات وتكـرار العبارات وتكرار المقاطع في شعر محمد الثبيتي.

أ: تكرار الحروف:

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بدراسة ظاهرة التكرار، ومن أشكال التكرار في الشعر الحديث تكرار الحروف، فللحرف المكرر في "كل تكرار فائـدة ايجابيـة تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية"[1].

ومن أمثلة تكرار الحروف في شعر محمد الثبيتي قوله من قصيدة "تعارف":

غُرفَةٌ باردةْ

غُرفَةٌ بابها..

لا أظُن لَها أي بابٍ

وأرجاؤُها حاقِدةْ

غَبشٌ يتَهادى على قَدمين

وصمتٌ يقُوم على قَدمٍ واحِدةْ

لاَ نَوافِذ،

لاَ موقِد،

لا سرير،

ولاَ لَوحةٌ في الجِدار، ولاَ مائِدةْ...[2]

وفي هذه المقطع من القصيدة يكرر الشاعر محمد الثبيتي حـرف النفـي "لا" ست مرات، وغرض الشاعر من تكرار حرف النفي في هذا المقطع هـو تـصوير المناخ الذي تم فيه التعارف.

ومن خلال تكرار حرف النفي "لا" يعري الشاعر المكان الذي تم فيه التعارف من كل وسائل الحياة، كما يفصح تكرار النفي عن خطاب المنع والرفض الذي يلف مكان التعارف.

---

1 الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص240.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص35.

فالصورة التي يرسمها الشاعر للمكان تبعث في النفس شعوراً بالملل والسأم، كما أنها من خلال تكرار حرف النفي تستبعد أي قيمة ايجابية يمكن أن يوصف بها هذا المكان.

وقيمة التكرار في هذا النص تكمن في الإيحاء الذي يبعثه تكرار حرف النفي "لا" في مخيلة المتلقي، فأفق التوقع الذي ترسمه مخيلة المتلقي لهذه العلاقة أو التعارف من خلال إيحاءات النفي يقع بين أمرين: فإما أن يتوقع المتلقي فشل هذا التعارف، فالأوصاف التي يرسمها النص للمكان توحي باستحالة نجاح التعارف ضمن هذا الإطار من الأوصاف. وإما أن يربط المتلقي بين قيمة المكان وقيمة الشخصيات المتعارفة فيه، فتفاهة المكان وافتقاره لأبسط مقومات الحياة، توحي بتفاهة وقيمة الشخصيات المتعارفة.

وبعد أن تعرف القارئ على المكان وكون انطباعاته عن المكان وعن الشخصيات، يقوم الثبيتي بالكشف عن هذه الشخصيات التي سكنت أو تعارفت في هذا المكان، فيقول:

حِين أججتُ نَار الحقِيقَةِ حولي

وهمهمتُ بِالقَول:

لا فَائِدةْ

كان يثْوي بِقُربِي حزيناً

ويطْوي على ألَمٍ ساعِده

قُلْتُ: من؟

قالَ: حاتِم طي وأَنْتَ؟

فَقُلْتُ:

أنَا معن بن زائِدةْ[1]

ويتم في هذه الخاتمة التي ينهي بها الثبيتي قصيدته انكسار لأفق التوقع، ليبرز حجم المفارقة والتناقض في المواقف التي يقوم عليها النص. كما أسهم تكرار حرف النفي "لا" المصاحب لأوصاف المكان في إبراز درجة المفارقة لموقف

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص36.

التعارف. لتأتي المفارقة عندما نجد أن الحزين الذي يسكنها ويطوي على ألمٍ ساعده هو حاتم الطائي أحد رموز الكرم في الجاهلية، وأن المتحدث هو معن بن زائدة أحد رموز الشجاعة والكرم في الإسلام.

ومن أمثلة تكرار الحروف في شعر محمد الثبيتي قوله من قـصيدة "موقـف الرمال موقف الجناس":

ضمني،
ثُم َأوقَفَنِي في الرمالْ
ودعانِي:
بِميمٍ حاءٍ وميمٍ ودالْ
واستوى ساطِعاً فِي يقِينِي،
وقَالْ:
َأنْتَ والنخْلُ فَرعان
َأنْتَ افْتَرعتَ بنَاتَ النوى
ورفَعتَ النواقِيس
هن اعتَرفْن بِسِر النوى
وعرفْن النوامِيس
فَاكِهةَ الفُقَراءِ
وفَاكِهةَ الشعراءِ
تَساقَيتُما بِالخَلِيطَين:
خَمراً بريئاً وسِحراً حلالْ[1]

وفي هذا المقطع من قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس" يستلهم الـشاعر محمد الثبيتي الروح الصوفية من خلال توظيفه للازمة الشيخ الصوفي عبد الجبـار النفري في مواقفه "أوقفني وقال"، والشاعر من خلال استيحائه للروح الصوفية يظهر في هذه القصيدة كعارف ذو بصيرة في مسالك الشعر ودروبـه، وهـذه المعرفـة الشعرية التي تحصل عليها الشاعر محمد الثبيتي قد جاءت نتيجة تجربة واجتهـاد،

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص11، 12.



وقد تحصل عليها الشاعر بعد فترة طويلة من التأمل، والمعرفة من هذه الجهة تختلف عن معرفة الصوفي فالعارف الصوفي من وجهة النظر الصوفية هو الذي "يأخذ العلم عن ا بلا واسطة، ولا يحتاج إلى تعليم معلم ولا إخبار مخبر، بل ما أراده من العلم أخذه عن الحق بلا واسطة"[1].

وفي هذا المقطع من القصيدة يقرن النص حركة الذات الشعرية بالنخيل، ليصور حركة الرمال المقترنة بالجناس، والرمال تعبر عن حركة الشعر المتغيرة بين حالات الخصوبة والجدب، بينما يعبر الجناس عن الأداة التي من خلالها يعيد الشعراء تشكيل عوالمهم الشعرية من عالم اللغة الواحد، ومن خلال هذه الأداة إما أن يوحد الشاعر بين الأشياء المختلفة ويقرب بينها المسافات المتباعدة، وإما يفرق بين الأشياء المتشابهة ويباعد بينها المسافات القريبة.

وفي النص تبدأ حركة الاختلاف بين الذات الشعرية والنخل من قوله "أنت والنخل فرعان" أي أن كل واحد منهما هو فرع مستقل بذاته، ولكن الشاعر من خلال توظيفه للجناس بمعرفته وبصيرته الشعرية يقوم بإعادتهما إلى أصل واحد، والتوحيد بينهما يتم التوصل إليه عن طريق تكرار الحروف فالتكرار خاصة تكرار الحروف هو ما يقوم عليه الجناس، وتبدأ حركة التوحيد والتأليف بين الذات الشعرية والنخل من الجناس الناقص بينهما في قوله "افترعت واعترفن" ومجموع حروف كل منهما هو ستة حروف، وبين "رفعت وعرفن" ومجموع حروف كل منهما هو أربعة حروف، والحروف الأكثر تكراراً بين هذه الكلمات المتجانسة "فرعان، افترعت، رفعت، اعترفن، عرفن" هي حرف الفاء وحرف الراء وحرف العين، حيث تم تكرار كل حرف منها خمس مرات، وهذا العدد يساوي عدد حروف كلمة فرعان، كما أنه يتوسط عدد حروف الجناس الأول الستة وعدد حروف الجناس الثاني الأربعة، كما أن هذه الحروف المكررة قد جاءت في الكلمات المتجانسة متفقة مع بعضها في الترتيب. وعند إيصال هذه الحروف المكررة ببعض فإن الكلمة التي ستظهر هي "فرع" ليعود الائتلاف بين الذات الشعرية والنخل من جديد، فالذات الشعرية والنخل

---

[1] حمدي، أيمن، قاموس مصطلحات الصوفية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000. ص77، 78.

هما في الحقيقة فرع واحد لا فرعان، وهذه الحقيقة التي ظهرت في الـنص تحتـاج إلى المعرفة الشعرية، وهي ما تظهره قراءة هذه الحروف المكررة بشكل معـاكس من اليسار إلى اليمين "عرف".

ومن جهة أخرى فالحروف الأكثر تكراراً بين الكلمات المتجانسة قد تم تكرار كل حرف منها خمس مرات، وكما جاء هذا العدد مطابقاً لعدد حروف كلمة فرعان، فقد جاء مطابقاً أيضا لعدد حروف الجناس التام بين كلمة "النوى" من بعد المـسافة، وكلمة "النوى" من التمر ومفردتها نواة، وهما أي "النوى من البعـد، والنـوى مـن التمر" يتوحدان في شكلهما عن طريق الجناس، ومن ثم يختلفان عن طريق الجناس أيضاً بين "النواقيس، النواميس" ولكنهما يلتقيان أيضاً عن طريق الجنـاس النـاقص بينهما في كلمة "النوى" في بداية كل كلمة منهما.

ب: تكرار الكلمة:

ويعد تكرار الكلمة من أكثر أشكال التكرار بروزاً في الشعر الحديث، فالكلمة المكررة توحي بمقاصد الشاعر وتسهم في اتساق النص، وترى نازك الملائكـة أن القاعدة الأولية في هذا النوع من التكرار "أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكـون وثيـق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها"[1]، كمـا تـرى أن الاعتماد على هذا النوع من التكرار يخضع في الدرجة الأولى لموهبـة الـشاعر، فالتكرار قد يتحول بالشعر إلى اللفظية المبتذلة على يد شعراء ينقصهم الحس اللغوي كما تنقصهم الموهبة، لأن الشاعر الموهوب كما ترى نـازك الملائكـة "يـدرك أن المعول في مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة"[2].

ولتكرار الكلمة في شعر الثبيتي في ظهور بارز، ويتضح ذلك مـن خـلال النظر إلى عناوين دواوينه الشعرية فقد وظف التكرار في اثنين منهما، وهما ديـوان "تهجيت حلما تهجيت وهما" و "موقف الرمال موقف الجناس"، ويقوم تكرار الكلمـة في هذه العناوين بدور فعال في النهوض بالرؤية العامة للنص، ففي ديوان "تهجيـت حلما تهجيت وهما" الذي يكرر فيه الشاعر كلمة تهجيت مرة مع الحلم وأخرى مـع

---

1 الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص231.

2 الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص231.

الوهم، يعبر الشاعر الثبيتي من خلال توظيفه للتكرار عن العلاقة السببية التي تجمع بين الحلم والوهم، فتهجي الحلم لا الواقع يحيل في النهاية إلى تهجي الـوهم. وفـي ديوان "موقف الرمال موقف الجناس" يوظف الشاعر الثبيتي تكرار الكلمـة ولكـن التكرار في هذا الديوان قد جاء ليربط بين موقفين الأول منهما هو موقـف الرمـال ويعبر عن بحور الشعر العربي والموقف الثاني موقف الجناس ويعبر عن الطـرق التي سلكها الشعراء القدامى لتوظيف الألفاظ في قصائدهم، ويعبر الشاعر من خلال تكراره لكلمة "موقف" عن ما استحالت إليه هذه القيم في الزمن الحاضر، ويحـاول الثبيتي في هذه القصيدة من خلال ما يعرضه من مواقف التأكيد علـى أن الـشاعر عندما يتخلص من سلبية التقليد والمحاكاة ويتجه للإبداع، فإنه قادر علـى أن يعيـد الحياة للشعر بنفس الوسائل القديمة.

وكما وظف الثبيتي تكرار الكلمة على مستوى العنوان فقـد وظفـه علـى مستوى النص، ومن الأمثلة على تكرار الكلمة في قصائد الثبيتي، تكـراره لكلمـة "رأى" في قصيدة "البشير" حيث يقول الثبتي:

أنَا آخِر الموتِ

أول طِفلٍ تَسور قامته

فرأى فَلَكَ التيهِ

والزمن المتَحجر فِيهِ

رأى بلداً مِن ضبابٍ

وصحراء طاعنةً فِي السراب

رأى زمناً أحمراً

ورأى مدناً مزقَ الطلْقُ أحشَاءها

وتَقَيح تَحتَ أظَافِرها الماء

حتى أنَاخَ لها النخلُ أعناقه

فَأطَالَ بِها... واستَطَالْ

وَأفْرِغَ مِنها صدِيد الرمالْ[1]

وفي هذا المقطع من القصيدة كرر الشاعر كلمة "رأى" أربع مرات، وتكـرار الشاعر لكلمة "رأى" قد جاء مرتبطاً بموضع النص ورؤية الشاعر، فقد تقنع الشاعر في هذه القصيدة بقناع البشير وتكرار الشاعر لكلمة "رأى" يرتبط بموقـف البـشير الذي حمل البشرى في هذا النص، وقد بدأ البشير خطابه في هذا المقطع عن نهايـة الموت بضمير المتكلم فقال "أنا آخر الموت أول طفل تسور قامته"، وهـذا التعبيـر مرتبط بطبيعة البشرى التي يحملها البشير، فالبشير يستشرف نهاية الموت وتـرتبط هذه النظرة للمستقبل بنظرة البشير للماضي في قوله "أول طفل تسور قامته"، فتسور القامة يعني أن هذه الرؤية أو البشرى تتجاوز حدود القدرة الحسية للجـسد ولهـذا فالبشير يرتقي على زمنه وحدود عالمه الحسي المشاهد ليـربط بـشراه بالتـاريخ البشري الطويل.

ولعل الموقف المتناقض بين كونه آخر الموت وكونه أول طفل يمكن تسويغه عند ربطه بالزمن، فالموت الذي عبر عنه البشير بأنه آخره مرتبط بسلطة المـوت على مسار الزمن، وذلك أن الماضي يحمل في طياته معنى الموت، فالميت هو من تجاوزه الزمن وأصبح من الماضي، وكذلك الأمر لمن يعيش في الحاضر لأن انتقاله من الحاضر إلى الماضي متعلق بأمر موته، والتمرد على الموت في نظر البـشير يبدأ بإحياء الماضي الميت في الحاضر ولهذا فالبشير عندما يبث الحياة في الماضي ويصل الماضي بالحاضر فإنه يتصل بطفولة البشرية الأولى، ولهذا أضاف الشاعر فاء السببية لكلمة "رأى" ليؤكد أن هذه الرؤية قد جاءت كنتيجة لتجربته على الارتقاء على زمنه القصير لرؤيته تاريخ البشرية الطويل، ولهذا تحول الضمير في خطـاب البشير من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، وقد عبر الشاعر عن رؤية البشير من خلال تكراره لكلمة "رأى" عن صور الجدب والضياع والموت، فعبر في الأولى عن رؤيته لصحراء التيه كما رأى في الثانية بلاد من ضباب وفي الثالثـة رأى الـزمن الأحمر، ولكنه في تكرار الرابع عبر عن الطلق وعن الولادة وعلى الرغم من تعسر

[1] الثبيتي الأعمال الكاملة، ص91، 92.

الولادة إلا أن كلمة "رأى" قد جاءت في التكرار الرابع لتعبر آخر صـور المـوت، ولكن الموت في هذه الصورة يحمل دلالات الخصوبة، لأنه قد ارتبط بالولادة، وكأن

الشاعر قد أراد في تكراره الأخير أن يفصح عن البشرى التي حملها البشير في هذه القصيدة وهي الحياة التي تتجدد وتعقب صور الموت والجدب.

وترتبط البشرى التي حملها البشير بقضية بعث الحياة في عناصر التـراث، ولهذا كان النخل عنصرا رئيسا في بعث الحياة من جديد وعـودة الخـصوبة لهـذه المدن المجدبة، والشاعر يستوحي في هذه الصورة قول ا تعالى: {ونزلْنا مِن السماءِ ماءً مباركًا فَأَنبتْنا بِهِ جناتٍ وحب الْحصِيدِ والنخْلَ باسِقَاتٍ لها طَلْع نضِيد رِزْقًا لِلْعِبادِ وأَحيينا بِهِ بلْدةً ميتا كَذَلِك الْخروج}[1].

ج: تكرار العبارة:

وهو النوع الثالث من أنواع التكرار المستخدمة في الشعر الحـديث، وتـرى نازك الملائكة أن هذا النوع من التكرار يظهر بشكل "أقل في شـعرنا المعاصـر، وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي"[2]، وتشترط نازك لقبول تكرار العبارة، أن يـضع التكرار "في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحـد الأضـواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها"[3].

وقد أكثر الشاعر محمد الثبيتي من استخدامه لتكرار العبارة، ومن أمثلة ذلك قوله من قصيدة "هوامش حذرة على أوراق الخليل"[4]:

أَفِيقُوا أيها الشعراء إنا
مللْنَا الشعر أغنيةً معادةْ
مللْنَا الشعر قيداً من حديدٍ
مللْنَا الشعر كيراً للحدادةْ
مللْنَا الشعر عبداً للقوافي

---

1 سورة ق، الآيات 9، 10، 11.

2 الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص233.

3 الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242، 243.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص255.

مللْنَا الشعر مسلوب الإرادةْ

مللْنَا وصفَ كعب بن زهير

للون حمامة أكلتْ جرادةْ

ووقفةَ عنترة العبسي يوماً

يعاتب في ربا نَجد جواده

وأوهاماً يصورها لقيس

شذا القيصوم في أردان غادةْ

وفي هذا المقطع من القصيدة كرر الشاعر عبارة "مللنا الشعر" ست مـرات، وقد عبر الشاعر من خلال تكرار لهذه العبارة عن مشاعر الملل والسأم التي أصابت الشعراء في العصر الحديث، وذلك لأنهم مقيدون بأشكال وطـرق يجـب إتباعهـا للوصل إلى الشعر، ويكشف تكرار العبارة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر محمد الثبيتي فمن خلال التكرار والإعادة يتسرب الملل إلى النفس والملـل يظهـر فـي القصيدة كأحد أشكال الموت المرتبطة بالشعر، لأن جوهر الشعر متعلق بالجديد الذي يحدث حركة وهزة في النفس، ومع التكرار تنتفي هذه الخاصية من الشعر. ويقـول الجاحظ في هذا المعنى "وجعل ابن السماك يوما يتكلم، وجاريةٌ لـه حيـثُ تـسمع كلامه، فلما انصرف اليها قال لها: كيف سمعتي كلامي؟ قالت: ما أحسنه لولا أنـك تكثر ترداده. قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهم. قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمـه قد مله من فهمه"[1]. فالجارية قد ملت من تكرار الكلام لوقت قصير، بينما الثبيتي قـد مله نتيجة لتكرار لقرون عديدة.

ويقوم تكرار العبارة في المقطع السابق بوظيفتين، فهو من جهة يربط العبارة المكررة بالفكرة الرئيسة التي تتناولها القصيدة وهي التمرد على أوزان الخليل بـن أحمد الفراهيدي، فالشعراء لا يزالون في كل عصر يأتون بالجديد وبالشعر الحقيقي لأن الشعر مرتبط بوجود الحياة وغيابه أيضاً مرتبط بغيابها، ولكـن الـشعر الـذي يقصده الثبيتي هو الشعر المقيد بأوزان الخليل وبحوره الشعرية، ومن جهة أخـرى فإن الثبيتي يبرر من خلال توظيفه للتكرار ثورة شعراء الحداثة، وبحثهم عن أشكال

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص104.

ورؤى شعرية جديدة من شأنها أن تمنح الشعر وجوداً مغـايراً لوجـوده الـسابق، فالشعر "مثل كل كائن حي، لا يمكن أن يعيش إلا بالتطور والتجديد، لأنـه إذا ظـل على صورته أصيب بالتوقف والتجمد"[1].

ومن أمثلة تكرار العبارة في شعر الثبيتي قوله من قصيدة "البابلي"[2]:

تدلى من الشجر المر .. ثُم استوى

عند بوابة الريح

أجهشَ:

بوابةَ الريح

بوابةَ الريح

بوابةَ الريح

فَانْبثَق الماء من تحتهِ غدقاً،

كان يسكنه عطشٌ للثرى

كان يسكنه عطشٌ للقُرى

كان بين القبور مكِباً على وجههِ

حين رف على رأسهِ شاهدان من الطير

دار الزمان

ودار الزمان

فحط على رأسهِ الطائران

وفي هذا المقطع يوظف الثبيتي التكرار في أكثر من عبارة، فقد كرر عبـارة "بوابة الريح" أربع مرات، وترتبط عبارة "بوابة الريح" بتجربة الثبيتي الشعرية، فقد وردت فيها عبارة "بوابة الريح" في قصيدة "البابلي" 1984م، وأعاد الثبيتي توظيـف هذه العبارة فعنون بها آخر دواوينه الشعرية "بوابة الريح" 2009م.

ويقوم التكرار في النص بتكثيف دلالات "بوابة الريح"، فصورة البابلي التـي يرسمها النص مشحونة بالدلالات وتتماس مع أكثر من موقف كقصة آدم وإخراجـه

---

[1] هيكل، أحمد، في الأدب واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998. ص25.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص83، 84.



من الجنة لأكلة من الشجرة المحرمة، وتتماس مع قوله تعالى:{والنَّجْمِ إذَا هوى* مـا ضلَّ صاحِبكُمْ وما غَوى* وما يَنْطِق عنِ الْهوى* إنْ هو إلَّا وحْي يوحى* عَلَّمه شدِيد الْقُوى* ذُو مِرَّةٍ فَاسْتوى* وهو بِالْأُفُقِ الْأَعْلَى* ثُمَّ دنا فَتدلَّى* فَكَانَ قَاب قَوْسيْنِ أَوْ أَدنى* فَأَوْحى إلَى عَبْدِهِ ما أَوْحى*}[1]، وترديد البابلي لعبارة "بوابة الريح" ثلاث مرات يدل بحث البابلي الحثيث عن عنصر التغيير، فالريح تعبر في شعر الثبيتي عن التغيير، ولذلك ربط الثبيتـي بين طلب ونداء البابلي لبوابة الريح بانبثاق الماء من تحته، وهذه الصورة تتماس مع قوله تعالى عن مولد عيسى عليه السلام: {فَأَجآءَها الْمخاض إلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يـا لَيتنِي مِتَّ قَبْلَ هذَا وكُنت نسْيا مَنسِيًّا* فَناداها مِنْ تحْتِها أَلَّا تحْزنِي قَدْ جعلَ ربُّكِ تحْتكِ سرِيًّا* وهزِّي إلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تساقِطْ علَيْكِ رطَبا جنِيًّا*}[2]، كما تتماس مع قصة مولد إسماعيل عليه السلام ونبوغ ماء زمزم.

وكرر الثبيتي عبارة "كان يسكنه عطش" فربطها مرة بالقرى ومـرة أخـرى بالثرى، وفي المرة الثالثة كان البابلي بين القبور مكباً على وجهه، والشاعر في هذه الصورة يتماس مع قوله تعالى: {أفَمن يمْشِي مكِبا علَى وجْهِهِ أَهْدى أَمن يمْشِي سوِيا علَى صِراطٍ مسْتقِيمٍ}[3]، فرف فوق رأس البابلي شاهدان من الطير، ثم كرر الشاعر عبارة "دار الزمان" فحط على رأسه الطائران، والصورة تتماس مع قصة صاحبي يوسف عليه السلام في السجن، {ودخلَ معه السجْن فَتيانَ قَالَ أَحدهما إني أَرانِي أَعْصِر خمْرا وقَالَ الآخر إني أَرانِي أَحْمِلُ فَوْق رأْسِي خبْزا تأْكُلُ الطَّير مِنْه نبئْنا بِتأْوِيلِهِ إنا نراك مِن الْمحْسِنِ *}[4]، وكان التفسير لمن رأى أنه يحمل الخبز فوق رأسه هو أن يصلب وتأكل الطير مـن رأسه.

والبابلي في هذا المقطع من القصيدة ابتدأ بالتدلي ثم الاسـتواء أمـام بوابـة الريح، وطلب التغيير وذلك بتكراره لـ"بوابة الريح" ثلاث مرات، فكانت النتيجة هي انبثاق الماء العذب من تحت قدميه، والبابلي في هذا الجزء من المقطع هـو رمـز

---

1 سورة النجم، آية 1-10.

2 سورة مريم، آية 23-25.

3 سورة الملك، اية 22.

4 سورة يوسف، ايه 36.

ايجابي وفاعل لأنه نظر إلى الأمام وبحث عن الخصوبة، ولكنه في الجزء الثاني من الصورة أصبح رمزا سلبيا لأنه لم يطلب التغيير، فتعلق بالماضي وبـالقرى التـي علاها الثرى، فنسي زمنه وعاش يطلب أخبار المنازل القديمة، عندها لم ينبثق الماء العذب تحت قدميه، بل رف فوق رأسه شاهدان من الطير، كما كان يفعـل العـرب القدماء قبل سفرهم وذلك بزجرهم للطير، فإن طار إلى جهة اليمين منهم فهو السانح تفاءلوا به وسافروا، وإن طار إلى جهة الشمال منهم فهو البارح ومنه يتطير العرب فلا يسافرون. ويكرر الشاعر عبارة "دار الزمان" ليؤكد استمرار البابلي في سـلبيته وعدم فاعليته في تحديد مصيره ورضاه بما يحدده له الطائر من خير أو شر، وكانت النتيجة التي يوحي بها الشاعر هي الموت، لأن ذلك يتماس مع ما فسره يوسف عليه السلام لمن رأى أنه يحمل الخبز فوق رأسه هو أن يصلب وتأكل الطير من رأسـه، قال تعالى على لسان يوسف: {يا صاحِبي السجْنِ أما أحدكُما فَيسْقِي ربه خمْرا وأما الآخر فَيصْلَب فَتأْكُلُ الطيْر مِن رأْسِهِ قُضِي الأَمر الذِي فِيهِ تسْتفْتِيانِ}[1].

د: تكرار المقطع:

وهذا الشكل من التكرار يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، لأنه تكرار طويل يمتد إلى مقطع كامل، وترى نازك الملائكة أن الكثير من الشعراء الضعفاء يلجأون إلى هذه الوسيلة تهربا من أن يختمون قصائدهم خاتمة طبيعية، فتأتي الكثير من هذه الخواتيم في غاية الرداءة[2]، ولذلك تقترح نازك الملائكة أن أضمن طريقـة لإنجـاح مثل هذا النوع من التكرار هو "أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر. والتفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير، أن القارئ وقد مـر بـه هـذا المقطع، يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القـصيدة، وهـو بطبيعـة الحال، يتوقع توقعاً غير واع أن يجده كما مر به تماما. ولذلك يحس برعـشة مـن السرور حين يلاحظ أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق، لوناً جديداً"[3].

[1] سورة يوسف، آية 41.

[2] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص238.

[3] الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص236.

وعند العودة إلى أعمال محمد الثبيتي الشعرية يتضح أن الشاعر لم يوظف هذا النوع من التكرار سوى في قصيدة "تحية لسيد البيد" وقصيدة "البابلي"، وتكرار المقطع في قصيدة "سيد البيد" قوله:[1]

ستَموتُ النسور التي وشَمتْ دمك الطفلَ يوماً

وأنتَ الذي في عروق الثرى نخلةٌ لا تَموتْ

وقد كرر الثبيتي هذا المقطع ثلاث مرات في القصيدة، ولكن الثبيتي كان في كل مرة يعيد فيها تكرار المقطع كان يدخل عليه شيئا من التغيير، فعند تكراره ثاني مرة قال:[2]

ستَموتُ النسور التي وشَمتْ دمك الطفلَ يوماً

وَأَنْتَ الذي فِي حلُوق المصابِيحِ أغْنِيةٌ لاَ تَموتْ

وفي التكرار الثالث الذي يختم فيه القصيدة، قال:[3]

ستَموتُ النسور التي وشَمتْ دمك الطفلَ يوماً

وَأَنْتَ الذي فِي قُلُوبِ الصبايا هوى لاَ يموتْ

وميزة سيد البيد الذي يحيه الشاعر في هذه القصيدة أن صورته ثابتة في بداية جميع المقاطع، ولكنه يكتسب شكلاً جديداً في كل نهاية، وهذا التغيير يكسب الصورة جمالاً وقيمة لأنه ينبع من الموقف الذي يعيشه سيد البيد، فصورته في الثرى نخلة لا تموت، وصورته في حلوق المصابيح أغنية لا تموت، وصورته في قلوب الصبايا هوى لا يموت.

ومن جماليات تكرار هذه المقاطع أن كل مقطع منها يتكون من صورتين متقابلتين، الصورة الأولى تؤكد أن الموت هو النهاية، وقد استغل الثبيتي في هذه الصورة قصة لقمان الذي طلب طول الحياة فأعطي حياة سبعة أنسر كلما مات منها واحد جاء الثاني بعده وكان أطول هذه النسور عمراً هو "لبد" آخر نسور لقمان وأشهرها. أما الصورة الثانية المقابلة فتؤكد أن للحياة أشكالا مختلفة، فالموت الذي

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص9، 10.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص10.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص10.

تؤكده الصورة الأولى مرتبط بحياة الشخصية لأن النسور قد وشمت دمه، أما الحياة التي تؤكدها الصورة الثانية فهي الحياة المستمدة من الفـن والإبـداع، فالـشاعر أو المبدع بشكل عام يكتسب القدرة على الحياة من خلال أعماله فصورته التي يرسمها لنفسه في قصائده أو إبداعاته هي التي تحدد قدرته على الحياة ومقاومته للموت.

كما قام الثبيتي بتوظيف تكرار المقطع في قوله من قصيدة "البابلي":[1]

مسه الضر هذا البعيد القريب المسجى

بأَجنحةِ الطير

شَاخَتْ على ساعديهِ الطحالب

والنملُ يأكلُ أَجفانَه

والذباب

ماتَ ثُم أَنَاب

وقد كرر الثبيتي هذا المقطع خمس مرات في القصيدة، وكان الثبيتي في كل مرة يعيد تكرار بداية المقطع ثم يقوم بتغيير نهايته، فالبابلي في المقطع السابق "مات ثم أناب"، وفي التكرار الثاني والثالث والرابع "ماتَ موت التراب"[2]، ثم يعود الثبيتي في المقطع الأخير ليكرر قوله:[3]

مسه الضر هذا البعيد القريب المسجى

بأجنحة الطير

شاختْ على ساعديهِ الطحالب

والنملُ يأكلُ أجفانه

والذباب

ماتَ ثُم أناب

ماتَ ثُم أناب

ماتَ ثُم أناب

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص81.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص83.

[3] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص89.

والتكرار في هذه القصيدة يقوم بدور رئيس في الكشف عن الرؤية التي يبثها الشاعر في نصه، فالقصيدة تعتمد على ثنائية الموت والحياة، حيث تخرج الحياة من رحـم الموت، وهذا ما يوحي به المقطع الذي تتماس فيه شخصية البابلي مع قصة أيـوب عليه السلام في قوله تعالى: {وأيوب إِذْ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أَرْحم الراحِمِ }[1]، وعلى الرغم من بروز صورة الموت في معظم أجزاء القصيدة "مات موت التراب" إلا أن النهاية تأتي لتغلب جانب الحياة على الموت، من خلال تكرار "مات ثم أناب".

---

[1] سورة الأنبياء، الآية 83.

الفصل الرابع

الصورة الشعرية

الصورة الشعريّة

نالت الصورة الشعرية عناية النقاد قديماً وحديثا لأنها أساس الـشعر "إن لـم تكن الشعر نفسه"[1]، وعلى ضوء الصورة يستكشف الناقد القصيدة وموقف الشاعر منها، وهي أحدى معاييره العامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق ليحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه[2]، ويمكن وصف علاقة الـشعر بالصورة بالقول إن الشعر جسد وروحه الصورة، ولذلك فهـي "جـوهر الـشعر وأساس الحكم عليه"[3]؛ لأن الصورة هي "طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته"[4]، وفيهـا يتميـز الشاعر عن غيره من الناس؛ لأن المعاني عامة لدى جميع الناس، ولكن العبرة فـي مدى قدرة الشاعر على صوغ هذه المعاني، والإبداع فـي تـصويرها، كمـا قـال الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفـي صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس مـن التصوير"[5]، ولذلك نجد أن أكثر الصور إمتاعا هي التي تكون الصورة الـشعرية حاضرة في أذهان جميع الناس، فالصورة الشعرية لا يكفيها الوقوف عند ذكر واقع الأشياء، بل تغوص في الأعماق لتستنفر تأثير واقع الأشياء فـي الـنفس، ومـدى استثارتها للوحي الداخلي، وما هو المحرك وراء نقل هذه الـصورة مـن واقعهـا الملموس إلى أثرها النفسي، وذلك أن خيال الشاعر ينحرف بالصورة بنـاء علـى عمق أثرها في نفسه، ويمكننا القول بأن الصورة الشعرية هـي "المـرآة العاكـسة

---

1 دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند الجرجاني، دار طلاس للنشر، دمشق، 1986. ص9.
2 عصفور، جابر، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992. ص7.
3 نافع، عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان، 1983. ص5.
4 مطلوب، أحمد، الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان، 1985. ص35.
5 الجاحظ، عمر بن بحر(ت255هـ)، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، المجمع العلمـي الإسلامي، بيروت، 1969. 3/ 132.

للعلاقات ونمطها وكيفية امتزاج عناصرها على نحو يكـشف خـصوصية ذهـن الشاعر، والمؤثرات فيه"(1).

1.4 الصورة البصرية:

يقول سي. دي. لويس: "أول خطوة في خلق الصورة هي أن يقـرن الـشاعر نفسه إلى الأشياء التي تستهوي حواسه"[2].

ومن أكثر الحواس تأثيراً في مخيلة المبدع حاسة البـصر، فمعظـم الـصور الحسية في الشعر هي صور بصرية، وقد قام النقاد في عـصرنا بتقـسيم الـصورة البصرية إلى صورة ضوئية، وصور لونية، وصور حركية.

أ: الصورة الضوئية:

وهي الصورة التي يعتمد فيها الشاعر على الضوء في رسم الصورة الشعرية، وتخضع الصورة الضوئية في تدرجها من السطوع إلى العتمة للحالة النفـسية التـي يعيشها الشاعر، ومن ذلك قوله في قصيدة "الظمأ"[3]:

أرأيت إذْ تَمتَد أعناقَ الرفاقِ

إلى المحاقِ

يلوح في أقصى الظّلامِ

يرونه برقاً ... وأنتَ ترى بريقاً[4]

وفي هذا المقطع يصور الشاعر رؤية أصحابه للمحاق، والمحق في اللغة هـو النقصان وذهاب البركة، ومنه سمى المحاق وهو آخر الشهر إذ أمحق الهلال فلم ير.[5]

ويتضح في النص أثر الحالة النفسية في رؤية الضوء، فالرفاق كما صـورهم الشاعر يظهر لهم في الظلام البعيد شيئاً في حالة نقص وانطفاء فيرونه برقاً، ولكـن

---

[1] صالح، بشرى، الصورة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي، بيروت، 1994. ص44.

2 لويس، سي. دي. الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وآخـرون، دار الرشـيد للنشر، بغداد، 1982. ص76.

2الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص49.

2الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص51.

3 ابن منظور، لسان العرب، محق.

الشاعر في نفس الوقت يراه بريقاً وفي حالة رفاق الشاعر فإن رؤية الضوء تحمـل دلالة الخصوبة، لأنها مرتبطة بالبرق وهو أول علامات الخصوبة لاقترانـه بنـزول المطر، أما في حالة الشاعر فإن رؤية الضوء تحمل دلالة الزيـف والخـداع لأنهـا مرتبطة بالبريق، والبريق يأخذ من البرق لمعانه فقط.

ومن الأمثلة أيضاً قوله في قصيدة "الوهم":[1]

مصباحنَا المرسوم في وجهِ الضباب

عشقتْ ذبالته المساء

غزلتْ خيوطُ الفجر حولَ ضفافِهِ

لحن الضياء

مصباحنَا المرسوم في وجهِ الضباب

قتلتْ ملامحه الغياب

رقصتْ له تلك المسافات التي

تَهوى أكاذيب السراب[2]

وفي هذا النص يحمل الضوء دلالة سلبية، فالمصباح فـي الـنص لا يـضيء العتمة، لأن قيمة المصباح الحقيقي لا تظهر إلا عند إشعاله، أما إن كـان المـصباح مرسوماً، فإن قيمته تصبح قيمة زخرفية غير مفيدة، هذا من جهة، ومن جهة أخـرى فضوء المصباح تكون قيمته عندما يحل الظلام وتختفي ملامح الأشياء، لأن الـضوء في هذه الحالة يبدد الظلام ويعيد للأشياء صورتها، فالألوان ليست "قائمة في الأجسام الملونة، ولكنها قائمة في الضوء فرؤيتنا للشيء تقتضي أن يكون مضاء".[3] بينما فـي النص قد تمت الاستعانة بالمصباح لتبديد الضباب، وفي هذه الحالة تكون الاسـتعانة بالمصباح الحقيقي المضيء غير مفيدة، فكيف تكون حالة المصباح المرسوم.

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص257.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص258.

3 روسو، جان جاك، محاولة في أصل اللغات، ترجمة: محمد محجوب، دار الـشؤون الثقافيـة العامة، بغداد، 1986. ص86.

المصباح في النص لا يحمل دلالة إيجابية لأنه غير مشتعل هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه غير نافع في تبديد الضباب، كما أن قيمته الزخرفية التي يكتسبها من عملية الرسم قد فقدها، فمعالمه وألوانه المرسومة قد تلاشت واندرست، وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك من يصدق أكاذيب السراب فيتوهم أنه مصباح حقيقي وهـذا مـا يؤكده الشاعر في نهاية القصيدة.

الوهم يولد بين أعيننَا

ضياع

نجم يطلُّ على الحقول

بلا شعاع [1]

وعندما يغيب الضوء تماماً ويخيم الظلام على المكان، فإن الرؤية تصبح غير ممكنة، ويصور الثبيتي كيف يمكن أن يجد العاذل في ظل غياب الضوء فرصة لكـي يمارس عذله من غير أن تراه الأعين، فيقول:

يا امرأةْ

بيننَا عاذل لا يرى

وعين مجافيةُ ِللكرى

ولَيل قنادِيلُه مطْفَأةْ

يا امرَأةْ [2]

ان معرفة الشاعر أو إحساسه بوجود عاذل لا يقدر على رؤيته في ظـل هـذا الظلام الدامس، قد جعله يفتتح النص بحرف النداء "يا" الذي يستعمل للمنادى القريـب والمنادى البعيد، وذلك لعدم معرفته بمكان المحبوبة هذا من جهة ، ومن جهة أخـرى فإن وجود هذا العاذل المتنبه لكل زلة فعينه مجافية للكرى قد جعل الـشاعر ينـادي محبوبته بقوله: "يا امرأة" لكي لا يصرح باسم محبوبته فيعطي للعاذل فرصة لممارسة عذله. وكما بدأ الشاعر قصيدته بنداء المحبوبة فقد أنهى قصيدته بـنفس النـداء "يـا امرأة" لكي ينبه المحبوبة بأنها هي المقصودة بندائه هذا من جهة، ومن جهة أخـرى

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص260.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص44.

فإن المحبوبة في ظل استمرار وجود العاذل تستمر المحبوبة في كونها غريبة، فعـين العاذل في النص هي سلطة رقابية تقوم باستمرار بتغريب المحبوبة.

وللحالة النفسية التي يعيشها الشاعر أهمية كبرى في رؤيته لكل ما يحيط به من مشاهد الطبيعة، ومن ذلك قوله:

سماء ملبدةٌ بالغبارِ

وليلٌ يسوقُ فلولَ النهارِ

ويفرغُ من عصبِ الضوءِ

كأس الهوى المترعةْ [1]

يرسم الشاعر في النص صورة تشخيصية لقدوم الليل وزوال النهار، ويبـدوا أثر الحالة النفسية للشاعر في تشكيل هذه الصورة بارزاً، فالليل يظهر فـي صـورة منتصر يسوق فلول النهار المنهزمة، فالتقاء الليل بالنهار قبل الغروب تبدو في نظـر الشاعر كصورة معركة بين جيشين، وعند الغروب يظهر الليل في صـورة الجـيش المنتصر والنهار في صورة الجيش المنهزم وقد قام جيش الليل المنتـصر بمطـاردة فلول النهار المنهزمة في المعركة.

ولقدوم الليل وما يستثيره من صور الخوف والرهبة في نفس الشاعر دور كبير في رسم هذه الصورة الشعرية، فالشاعر يرى في الصورة التي يختفي فيها الـضوء وسط الظلام، أن الظلام يقوم بتفريغ كأس الهوى الممتلئة من عصب الضوء، فالعلاقة بين انتشار الظلام وتناقص الضوء هي علاقة عكسية فقدوم الليل يصاحبه زيادة فـي الخوف والرهبة، وتناقص الضوء يصاحبه تناقص في الإحساس بالأمان والراحة.

ب: الصورة اللونية:

والألوان الواردة في شعر محمد الثبيتي يمكن ترتيبها من حيث الكم على النحو التالي: الأسود، ثم الأحمر، ثم الأبيض، ثم الأخضر، ثم الـذهبي، ثـم الأزرق، ثـم الرمادي، ثم البنفسجي.

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 168.

ودلالة هذه الألوان متغيرة ولا تثبت على دلالة معينة لأنها خاضعة في دلالتها للسياق الذي ترد فيه، فالسواد قد يدل على الخصوبة، كقول العراف قناع الشاعر في قصيدة "ترتيلة البدء "جئت استقصي احتمالات السواد"[1] فالسواد في القصيدة يعني اللون الأخضر، والسياق هو من حدد هذه الدلالة، فاستقصاء السواد في النص مرتبط بالرمل "جئت عرافاً لهذا الرمل"[2]، والعلاقة بين الخصوبة والرمل هي التي حددت دلالة اللون الأخضر، فقد أطلق العرب على ما جاورهم من الأرض من العراق اسم سواد العراق، وقد "سمي بذلك لسواده بالزروع والنخيل والأشجار، لأنه حيث تاخم جزيرة العرب التي لا زرع فيها ولا شجر، كانوا إذا خرجوا من أرضهم ظهرت لهم خضرة الزروع والأشجار فيسمونه سواداً.... وهم يسمون الأخضر سواداً والسواد أخضر"[3].

وقد يدل اللون الأسود في سياق آخر على الجدب، كقول الثبيتي في النص المعنون بـ "قراءة"[4] من قصيدة "هوازن فاتحة القلب"[5]:

مررتُ بوادي الخوفِ

أتلو كتاب الخوفِ

أطوي نهاراً غامقاً وأشيع الطيب

في قريةٍ مأهولةٍ بسواد الجوع..

يا لسواد الجوع ران على الأرض وطالا[6]

وفي هذه القراءة يتضح أثر اللون الأسود في إدراك الشاعر لصورة القرية المليئة بمشاهد البؤس والجوع، فالنهار يستحيل إلى لون غامق، لأن الخوف والجوع قد ألقيا بظلالهما على الأشياء.

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص59.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص59.

3 الحموي، معجم البلدان، ج3، ص272.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص115.

5 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص107.

6 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص115.

ومن جماليات هذه الصورة أن الشاعر قد شخص الجوع فجعله بديلاً عن الحياة الإنسانية في القرية، لأن الصفات الإنسانية التي تحكم طبائع الناس وعلاقاتهم الاجتماعية قد حل الجوع بديلاً عنها، فأصبح الجوع هم المتحكم في أفعال وعلاقات سكان هذه القرية.

وعند تناول دلالة السواد في النص يتضح أن السواد على الرغم من تكراره في النص مرتبطاً بالجوع إلا أن دلالته قد اختلفت وتغيرت بتغير السياق، ففي السياق الأول ارتبط سواد الجوع بدلالة مكانية خاصة وهي القرية وسواد الجوع في هذا السياق يعني الكثرة، فمعظم سكان هذه القرية قد أصابهم الجوع.

أما السواد في السياق الآخر فهو مرتبط بدلالة زمنية، والشاعر في السياق يتعجب من استمراره لمدة طويلة.

ومن الألوان الواردة في شعر الثبيتي اللون الأحمر، وقد حمل اللون الأحمر أكثر من دلالة إلا أن دلالة التمرد هي الأكثر ارتباطاً باللون الأحمر، والتمرد في شعر الثبيتي ليس تمرداً من أجل الرفض أو الهدم، وإنما هو تمرد على صور العجز والسلبية ومرتبط بالخصوبة، كقوله:

حيث تمتد جذور الماءِ

تمتد شرايين الطيور الحمر[1]

فالطيور ذات اللون الأحمر هي القادرة على مد شرايينها إلى جذور الماء.

ومن أجمل الصور البصرية في شعر الثبيتي التي يتم فيها توظيف العنصر اللوني لإبراز جماليات الصورة الشعرية، قوله في قصيدة "تغريبة القوافل والمطر"[2]:

أَدِرِ مهجةَ الصبحِ ممزوجةً بِاللظَى

وقلّب مواجعنَا فوقَ جمرِ الغَضا

ثُم هاتِ الربابةَ

هاتِ الربابةْ:

ألَا دِيمةً زرقاء تَكتَظ بالدما

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص61.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص97.

فَتَجلُو سواد الماءِ عن ساحِل الظما

ألَا قمراً يحمر في غُرةِ الدجى

ويهمِي على الصحراءِ غَيثاً وأَنْجما

فَنَكْسوه من أحزانِنَا البيضِ حلةً

ونتلُو على أبوابِهِ سورةَ الحِمى [1]

يبدأ الشاعر في هذا النص بثلاثة أوامر هي "أدر مهجة الصبح" ويربط الشاعر بين هذا الأمر وبين الأمر الثاني بحرف العطف "الواو" في قوله "وقلب موجعنا فـوق جمر الغضا"، أما الأمر الثالث وهو "هات الربابة " فقد كرره الشاعر وربطه بما سبقه بحرف العطف "ثم" الذي يفيد الترتيب مع التراخي في الزمن فإدارة مهجة[2] الـصبح الممزوجة باللظى مرتبطة بتقليب المواجع فوق جمر الغضا، وعلى الـرغم مـن أن الصورة تستغل حاسة اللمس في إبراز الألم، إلا أن اللون الأحمر في اللهب والجمـر والدم يظل بارزاً في الصورة وموحياً بالخطر.

وتقوم النار في هذه الصورة بدور تطهيري فمن خلال النـار تتغيـر صـورة الواقع المتمثلة في مهجة الصبح، ومن خلالها أيضاً يتجدد الإحساس بالألم والمواجع، و"النار بالنسبة للإنسان الذي يتأملها هي مثال للصيرورة الـسريعة، فالنـار إذا مـا راقبناها يومياً في الغابة، فإننا سنجد أنها توحي بالرغبة في التغير وفـي اسـتعجال الوقت، وفي جعل الحياة كلها تبلغ نهايتها، أو ما يتجاوزها. فالإنسان "بوصفه قارئـاً" يسمع في الصورة الشعرية ومن خلالها نداء النار والحريق. فبالنسبة له يكون التدمير أكثر من مجرد تغير، فهو تجديد"[3]. وهذا التجديد سواء كان في صورة الواقع أو فـي الإحساس به يجب أن يتبعه تجديد في التعبير الشعري وفي طرق التـصوير، ولهـذا استخدم الشاعر حرف العطف "ثم" قبل الأمر الثالث "هات الربابة" لأن تجدد صـور

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص97، 98.

2 مهجة في اللغة: دم القلب وقيل المهجة الدم، وحكى عن أعرابي أنه قال دفنت مهجته أي دمه. ابن منظور، لسان العرب، مهج.

3 الإمام، غادة، جاستون باشلار جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيـروت، 2010، ص196.

الواقع وتجدد الإحساس بالأشياء يحتاج إلى صياغة جديدة قادرة على استيعاب هـذه العلاقة الجديدة وعلى الرغم من ذلك فهي مرتبطة بصوت التراث المتمثل في الربابة.

وبعد هذه المقدمة التي وضعها الشاعر لرؤية الواقع والحياة والإحساس بهمـا يبدأ بحرف التحضيض والاستفتاح "ألا" كأول خطوة في طريق عودة القوافل والمطر للوطن، والتجديد في توظيف الثبيتي للعناصر اللونية في الصورة الشعرية يكون مـن خلال خلق علاقات جديدة بين الألوان والكلمات داخل الـسياق، واسـتحداث دلالات جديدة للعناصر اللونية غير مرتبطة بدلالات أو تصورات سابقة. فالديمة الزرقاء التي يبحث عنها الشاعر ليس لها وجود سابق على النص، وقد ربط الشاعر وجودها بدلالة الخصوبة، وهذا مخالف لما ارتبط بالسحاب في التراث من ألوان دالة على الخصوبة كاللون الأبيض و الأحمر والأسود.[1] وهذه المخالفة المرتبطـة بالـشكل الخـارجي للسحاب الممطر يتبعها أيضاً مخالفة في المحتوى، فالسحابة توصف بكثرة المـاء أو الخير مما ارتبط بها من صور الخصوبة في التراث، أما ديمة الثبيتي الزرقاء فهـي مكتظة بالدماء الحمراء، واكتظاظ الدماء في هذه الديمة يحمل معنى الخـصوبة؛ لأن الدماء تدل على الحياة والشباب والتجدد. والشاعر لا يكتفي بتجديد الصورة البصرية للديمة التي استحال لونها إلى اللون الأزرق، أو من خلال المحتوى الذي استحال من الماء إلى الدماء. بل يجدد أيضاً في وظيفتها فوظيفة الديمة الزرقاء هي إزالة وإبعـاد صور الخصوبة الميتة أو المتحجرة لا إعادتها للحياة. ويوظف الثبيتي اللون الأسـود في وصف الماء للدلالة على الجدب، وتبرز براعة الشاعر فـي توظيفـه للـصورة البصرية "سواد الماء"، فقد ارتبطت صور الجدب بصورة السراب الذي يختفي عنـد الاقتراب منه لأنه خداع بصري ولا أساس له في الواقع، أما سواد الماء في صـورة الثبيتي فهو مرتبط بأشكال قديمة من الخصوبة قد أصابها الجدب، فهي كالماء الـذي

1 انظر قصة هلاك قوم عاد الذين أصابهم الجدب فاستسقوا ربهم فخيرهم بين ثـلاث سـحابات بيضاء وحمراء وسوداء، فاختاروا السوداء فكانت السبب في هلاك قومهم. ابن منبه، وهب، كتاب التيجان في ملوك حمير، تحقيق: مركز الدراسات الابحاث اليمنية، صـنعاء، 1979، ط 2، ص347، 348.

طال سكونه في المكان فتغير طعمه ولونه ولم يعد صالحاً للاستخدام واستفتاح الشاعر بحرف التحضيض "ألا" يدل على استمرار الظن والتوهم بخصوبة هذا الماء.

ويستمر الثبيتي في اعتماده هذه الطريقة في توظيف العناصر اللونية في الصورة البصرية، "فالمخيلة ليست بالضرورة ملكة خلق الصور، بل القدرة على إدراك علاقات جديدة"[1]، وفي الصورة الثانية يبدأ الشاعر مكرراً حرف التحضيض "ألا" ولكنه في هذه الصورة يبحث عن قمر يحمر في وسط الظلام، وهذا مخالف لصورة القمر التقليدية في التعبير الشعري، ومهمة القمر هنا ليست الإضاءة، بل إمطار الصحراء المجدبة بالغيث والأنجم المضيئة، ويوظف الثبيتي في هذه الصورة اللون الأبيض في وصف الحزن الذي سيجعله الشاعر كساء يلبسه القمر.

ويستغل الشاعر في هذه الصورة البصرية للقمر الأحمر والحزن الأبيض صوراً تعبيرية من التراث، فالعرب تقول في الأمثال: "الحسن الأحمر"[2]، كما أن العرب "إذا قالوا: فلان أبيض وفلانة بيضاء فمعناه الكرم في الأخلاق لا لون الخلقة، وإذا قالوا: فلان أحمر وفلانة حمراء عنت بياض اللون"[3]، ويظهر من خلال توظيف الثبيتي لعناصر التراث في صوره الشعرية عمق ارتباطه بالتراث، فمن خلال هذه العلاقات الجديدة التي أدركها الشاعر بين عناصر الصورة الشعرية، يستحيل القمر عند ارتباطه باللون الأحمر إلى قمر ساطع الضوء، وهذ العلاقة الجديدة تمنح اللون الأحمر اتساعاً في الدلالة، لأنه أصبح في الصورة البصرية دالاً على اللون الأبيض، وهذا التوظيف مرتبط بالتراث، ولكن العلاقة في هذا الارتباط هي علاقة تجدد وانبعاث لا علاقة محاكاة و تقليد، لأن العرب إذا قصدوا تحديد اللون الأبيض قالوا

---

1 بشلار، غاستون، حدس اللحظة، ترجمة: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986. ص98.

2 العسكري، الحسن بن عبد ا ، جمهرة الأمثال، تحقيق: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية بيروت، 1988. ج1، ص296.

3 الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، 1972. ج11، ص76.

عنه أحمر، وهذه العلاقة بين البياض والحمرة في الموروث، تنبعث من جديـد فـي عناصر الصورة البصرية مانحةً للصورة الشعرية أبعاداً جمالية ودلالات فنية جديدة .

وهذا الارتباط بالتراث نجده أيضاً في علاقة الحزن باللون الأبـيض، فـاللون الأبيض في الموروث يحمل دلالة معنوية أكثر منها حسية، فـ"إذا قالت العرب فلان أبيض وفلانة بيضاء، فالمعنى نقاء العرض من الدنس والعيوب، ... وهذا كثير فـي شعرهم، لا يريدون به بياض اللون، ولكنهم يريدون المدح بالكرم ونقاء العرض مـن العيوب"[1]

وهذا ما يدل عليه توظيف الشاعر للون الأبيض في وصفه للحزن، لأن الشاعر لا يريد في وصفه للحزن أن يحدد اللون، وإنما يريد التأكيد على أن أسباب حزنه هي مشاعره النبيلة.

ج: الصورة الحركية :

وهي الصورة التي تعتمد على حاسة البصر في تعبيرها للحركـة. وللحركـة أهمية كبرى في تاريخ الإنسانية، فالصورة الحسية لحركة الأشـياء التـي يرصـدها البصر عندما تنتقل من مجالها الحسي وتتحول إلى إدراك، فإنها تنتقـل مـن كونهـا مجرد حركة لتصبح حركة ذات معنى معين، فحركة النجـوم فـي الـسماء عنـدما ارتبطت بالجانب الإدراكي اهتدى القدماء إلى معرفة الزمن وربطوا حركـة الـزمن بحركة النجوم.

وللحركة في الصورة الشعرية أيضاً أهمية كبرى، فمن خلال رصـد الحركـة يمكن الوصول إلى الكيفية التي يدرك بها الشاعر ما حوله، كما أن قياس الحركة من حيث كونها سريعة أو بطيئة يوضح جانباً مهماً من طبيعة هذا الإدراك، وفي شـعر الثبيتي نجد الإصرار دائماً على عنصر الحركة، فالحركة في شعره تعبر عن الحياة، بينما يعبر السكون عن الموت، وتتفاوت الحركة في صور الثبيتي البصرية بين حركة سريعة وحركة بطيئة، فمن الصور الحركية التي تعتمد على عنصر السرعة في شعر الثبيتي قوله من قصيدة "صفحة من أوراق بدوي":[2]

---

1 ابن منظور، لسان العرب، بيض.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص203.

أنا حصان قديم فوقُ غرتهِ

توزع الشمس أنوار الصباحاتِ

أنا حصان عصي لا يطَوعه

بوح العنَاقِيدِ أو عِطْر الهنَيهاتِ

أَتَيتُ أركض والصحراء تَتْبعني

وأحرف الرمل تَجري بين خطواتي

أَتَيتُ أنتعلُ الآفاق أَمنَحها

جرحِي ، وأبحثُ فِيها عن بِداياتي [1]

وفي هذا المقطع من القصيدة يؤكد الشاعر عمق انتمائه للهوية البدوية من خلال علاقته بالزمن، فالهوية ليس لها شكل خارجي يمكن تمييزه عن غيره، لأنها مجموعة من القيم والمبادئ التي تشكلت عبر الزمن فكونت لإبن البادية رؤية عامة للحياة، وعلى الرغم من التطور في وسائل المعيشة والحياة في الزمن الحاضر، إلا أن الانتماء الحقيقي للهوية البدوية لا يتغير بتغير الشكل الخارجي للحياة، لأنه انتماء مرتبط بالرؤية التي من خلالها يفهم ابن البادية الحياة ، ويعبر الشاعر محمد الثبيتي عن عمق انتماءه للهوية البدوية من خلال حذفه لأداة التشبيه في قوله "أنا حصان" ليؤكد تمسكه بهويته، يقول ابن منظور "قولهم فرس حصان بين التحصن هو مشتق من الحصانة، لأنه محرز لفارسه .... وقيل: سمي الفرس حصاناً لأنه ضن بمائه فلم ينز إلا على كريمة، ثم كثر ذلك حتى سموا كل ذكر من الخيل حصاناً".[2] فالشاعر هو الحصان الأمين لهويته، والوعي بالزمن وحركته المستمرة الذي شكلته صور الحياة المتغيرة في الصحراء هو أحد السمات لهذه الهوية، وهذا سبب اختيار الشاعر للحصان دون الجمل لأنه يعبر عن السرعة في سباقه مع الزمن، فالمشاهد الحسية البصرية لصور الصحراء المتغيرة وطريقة تعامل ابن البادية معها قد انتقلا على المدى البعيد إلى إدراك ووعي بطبيعة الزمن وحركته، لذلك نجد الشاعر يرفض الإغراءات الوقتية التي تتعرض لها الحواس "بوح العناقيد أو عطر الهنيهات" وهي

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص204.

2 ابن منظور، لسان العرب، حصن.

إغراءات مرتبطة بزمن قصير لا تلبث أن تزول، لأنها مرتبطـة بزمنهـا الخـاص ووعيها للحظة زمنية محددة هو وعي قاصر ومحدود يزول بزوالها.

ويرسم الشاعر صورة حركية سريعة لصراعه مع الـزمن ورؤيتـه لطبيعـة الزمن المتغيرة التي انتقلت من الماضي البعيد في الصحراء إلـى رؤيتـه للحاضـر المعاش ومن ثم رؤيته للمستقبل، ومن الوسائل التصويرية التي اعتمد عليها الـشاعر في نقل التعبير الحركي في الصورة البصرية، استخدم ألفاظ الأفعال التي تعبر عـن الحركة: "أتيت، أركض، تتبعني، تجري، أنتعل، أمنحها، أبحث".

ومن خلال التفاعل بين حركة اللغة "أحرف الرمل" والمكان "الصحراء" يجـد الزمن معناه. ومعيار التقدم والتطور يتحدد بمقدار التفاعل بين المكان واللغة، فالتقـدم في جذوره "ليس بحركة من داخل التاريخ وإنما هو نتيجة لعلاقة أساسية بين المكـان واللغة".[1]

وكما وظّف الثبيتي الصورة الحركية السريعة لتصوير علاقته بـالزمن، فقـد وظّف الصورة الحركية البطيئة في تصويره لمواقف أخرى منها قوله فـي قـصيدة "الطير"[2]:

يا أَشْعثاً عقَر الطريقَ وشَل بادِرةَ الخُصوبةِ
بعدما وهنَتْ قَوادِمه وأَضحى وِرده غِباً
وعقتْه الطريدةْ[3]

وفي هذا المقطع من قصيدة "الطير" يستعين الشاعر بـالحس البـصري فـي تصوير أحد مظاهر الموت، ويؤكد الثبيتي من خلال هذه الـصورة علـى أن حيـاة الخلود مستحيلة، فطول البقاء لا يعني الحياة، لأن الحياة عندما تفقد معناها وحركتهـا فإنها تصبح شكلاً من أشكال الموت، وفي المقطع السابق يـستعين الثبيتـي بـالحس البصري في تصويره للدورة الأخيرة لحياة الطير، وهي صورة تحيل ذاكرة القـارئ

---

1 فوكو، ميشيل، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاوع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القـومي، بيروت، 1990. ص109.

2 الثبيتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص47.

3 الثبيتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص47.

من خلال إيحاءات النص إلى قصة النسر الأخير من نسور لقمان وأطولها عمرا وهو "لبد"[1]. وقد ضرب به العرب المثل فقالوا: "طال الأبد على لبد"[2].

يبدأ الثبيتي المقطع بنداء للطير الغرض منه التحقير والتعجب "يا أشـعثاً" فقـد علاه الغبار لملازمته للطريق واعتماده في غذائه على ما يرمى له، فقد أصبح عاجزاً عن تأمين قوته بنفسه، ويرسم الثبيتي صورة بصرية لحركة هذا الطير الذي ضعفت قوادمه[3]، ولم تعد قادرة على التحليق به في السماء، فأصبح من ضعفه يرد الماء يوماً ويظمأ في الآخر لعدم مقدرته على الحركة، ولم يعد قادرا على الصيد بنفسه فـازداد على عطشه جوعاً.

وعلى الرغم من تمسك الطير بالحياة، إلا أن موته في هذه الحالـة قـد بـات وشيكاً، فالحركة المتنامية للموت في المقطع تبدأ من الصورة الخارجية للطير "أشعثاً، عقر الطريق، شل بادرة الخصوبة" وهذه الصورة للطير ومـا تحمـل دلالات العقـم والجدب، تحيل في نفس الوقت إلى الصورة الداخلية لتنامي الموت في جـسد الطيـر "وهنت قوادمه، ورده غب، عقته الطريدة" وفي هذه الصورة التي يوظف فيها الشاعر الحس البصري لتصوير الحركة البطيئة للموت، يعبر الشاعر عن موقفه الذي يـرى فيه أن الموت يصبح ضرورة عندما تفقد الحياة هدفها وقيمتها، فمعنى الحياة لا يكمن في القدرة على البقاء بل في مواجهة الموت قبل مجيئه، فالحركـة البطيئـة لتنـامي الموت لا تحيل في نهاية الأمر إلا إلى الموت.

---

1 تروي أسطورة نسور لقمان أن لقمان بن عاد قد وفد مع قومه إلى الكعبة، فسأل ربـه طـول العمر (فنودي أن قد أعطيت ما سألت ولا سبيل إلى الخلود فاختر إن شئت سبع بقرات من ظبيات عفر في جبل وعر لا يمسها قطر، وإن شئت بقاء سبعة أنسر سحر، كلما هلك نسر أعقب نسر فكان اختياره بقاء النسور) . ابن منبه، التيجان في ملوك حمير، ص370. (فلما دنا أجل لقمان وبلغ الميقات، أقبل ذلك النسر لبد حتى وقع على شـجرة النتظـب، فـدعاه ليطعمه من لحم قد بضعه. فأراد لبد أن ينهض فلم يطق أن يطير، .....فلم يطـق لبـد أن ينهض وتفسخ ريشه فهال ذلك لقمان هولا عظيما ووقع موته منه موقعا جسيما .... ثم سقط لبد ميتاً، فجاء لقمان لينهض فاضطربت عروق ظهره وخر ميتا.) نفسه، ص378، 379.

2 الميداني، مجمع الأمثال، جـ 1، ص429.

3 قوادم الطير هي: مقاديم ريشه، وهي عشرة في كل جناح، ابن منظور، لسان العرب، قدم.

ويؤكد الثبيتي هذا الموقف في المقطع الأخير الذي يختم به قصيدة "الطير"، فيقول:

قالَ الذي مسّهُ نار الصالحين :

إذا رأيتَ البدر مكْتَمِلاً بِأحداقِ النساءِ

وقامتِ الجوزاء بين النخْل سافِرةً

تَدور الأرض دورتَها الجدِيدةْ .... "[1]

وهذه الصورة البصرية هي على النقيض من صورة الطير، فالوصول إلى الكمال يعني بداية النقص، فـ"مهما يبلغ الإنسان من تطور فلا بد أن يظل الصراع مستمرا بين زمن تاريخي واقعي، وزمن لا نهائي يسمى الخلود – أو على الأقل– نوع من الانبعاث المتجدد، حتى يبلغ الإنسان مرحلة يعتبر الموت فيها جزءاً ضروريا من الحياة"[2].

وقد أدرك العرب قديما هذه الحقيقة في تبديهم طلبا للمرعى والخصوبة حتى رجوعهم إلى محاضرهم ومياههم التي كانوا عليها، كقول الشاعر الجاهلي الذي يشير إليه الثبيتي في النص وهو قول خزيمة بن نهد[3]:

إذا الجوزاء أردفت الثريا ظننت بآل فاطمة الظنونا

ويقول ابن قتيبة في شرحه لهذا البيت: "ظننت بهذه المرأة "الظنونا" لأن هذا وقت لا يبقى فيه أحد بالبادية فلا أدري إلى أي المياه قصدت ولا أيها حضرت، فأقول مرة على ماء كذا ومرة على ماء كذا من غير يقين".[4]

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص48.

2 عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص69.

3 الأصفهاني، الأغاني، ج 13، ص51.

4 ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري، الأنواء في مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988. ص103، 104.

2.4 الصورة السمعية:

تعد حاسة السمع من أهم حواس الإنسان التي لعبت دورا كبيـراً فـي تطـور الحياة الإنسانية، وتبرز أهمية حاسة السمع في حياة الإنسان مـن الناحيـة اللغويـة والاجتماعية، فالإنسان لا يستطيع أن يتعلم اللغة ويتواصل مع الآخرين إلا عن طريق حاسة السمع.

وفي الجانب اللغوي تعد حاسة السمع هي الأولى من حيث الأهمية، فالإنـسان عندما يكون فاقدا لحاسة السمع منذ الولادة، فإنه يتعذر عليه تعلم اللغة، وبالتالي فإنـه يتعذر عليه الاتصال بأفراد مجتمعه مما يؤدي به إلى العزلة.

ومن خلال حاسة السمع "استطاع الإنسان أن يدرك عن طريق تلـك المقـاطع الصوتية التي نسميها كلاما، أفكارا أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر، الـذي مهمـا عبر فتعبيره محدود المعاني"[1].

ومن خلال هذه الحاسة تنتقل الأصوات إلى الشاعر ومن ثم تنتقل من مجالهـا المحسوس إلى المجال الإدراكي عندما ترتبط هذه الأصوات في مخيلة الشاعر بصور أو أفكار معينة، ويتميز الحس السمعي للشاعر عن غيره، بأنه قادر على "الإنـصات لذاك الصوت الهاتف المنبعث من الطبيعة، والذي فيه تكمن ماهيتها، بحيـث يجلـب ويستحضر تلك الأصداء التي تدوي من رنين الطبيعة إلى صوره الشعرية".[2] والشعر بشكل عام مرتبط بهذه الحاسة، وللشعر العربي ارتباط خاص بحاسة السمع، فالـشعر العربي نشأ معتمدا على هذه الحاسة، وهو فن سمعي بامتياز.[3] وعن طريق الـسمع تعلم الشعراء في العصر الجاهلي طريق الشعر، "فقد كان مـن يريـد نظـم الـشعر وصوغه يلزم شاعرا يروي عنه شعره، وما يزال يروي له ولغيره حتى ينفتق لسانه، ويسيل عليه ينبوع الشعر والفن"[4] فلحاسة السمع دور كبير في تقويم الشعر ومعرفـة مقاصده.

---

1 أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط 3، 1961. ص14.

2 جاستون باشلار جماليات الصورة، ص371.

3 ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص140.

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص142.

وعند دراسة الصورة السمعية في شعر محمد الثبيتي يجب أن نتوقف أولاً عند معجم الألفاظ الواردة في شعره التي يتم إدراكها عن طريق الحس السمعي:

"وقـع[1]، أغنية[2] الغناء[3]، غنى[4]، يغنـي[5]، غنـاء[6]، الأغنيـات[7]، النـواقيس[8]، العزف[9]، يعزف[10]، الهديل[11]، الناي[12]، ضج[13]، الضجيج[14]، الرعـد[15]، صـهيلا[16]، الصهيل[17]، صهيل[18]، الربابة[19]، الأجراس[20]، الطبول[21]، الخلاخـل[22]، ضوضـاء[23]،

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص10، 275.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص10، 103، 164، 310.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص42، 103، 109، 125.

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص47، 45.

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص96.

6 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص283.

7 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص243.

8 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص11، 114.

9 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص14.

10 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص178.

11 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص14.

12 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص19.

13 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص27.

14 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص167.

15 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص59.

16 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص69.

17 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص87، 158.

18 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص141.

19 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص97، 139.

20 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص111.

21 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص151.

22 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص256.

23 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص212.

الرعد[1]، الرعود[2]، اصرخ[3]، غرد[4]، تهليل[5]، لحن[6]، صـوت الكنـار[7]، المواويـل[8]، إنشادي[9]، حدائي[10]، صوت الحادي[11]، تراتيـل[12]، فرتـل[13]، أرتـل[14]، الأنغـام[15]، طرقت[16]، يطرق[17]، قرأت[18]، أقرأ[19]، أتلو[20]، نبض[21]، نبضهن[22]، أوتاره[23]، نداء[24]، لهجة[25]، أجهشت[26]، يجهش[27]".

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص59.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص158.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص183، 269.

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص189.

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص186.

6 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص114، 139، 178، 278، 251، 282، 275.

7 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص207.

8 نفسه، ص103.

9 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص225.

10 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص151.

11 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص270، 225.

12 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص254.

13 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص101، 106.

14 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص106.

15 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص289.

16 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص301، 303.

17 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص211.

18 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص304.

19 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص323.

20 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص299، 59.

21 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص204.

22 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص290.

23 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص278.

24 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص282.

25 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص305.

26 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص114.

27 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص185.

ومن خلال هذا المعجم اللفظي المرتبط بحاسة السمع، يتضح مدى أهمية حاسة السمع في رسم الصورة الشعرية، وما تمنحه للصورة الشعرية من حس إنساني.

ومن الصور التي يستغل فيها الشاعر محمد الثبيتي العلاقة بين حاسة السمع والشعر، ما ورد في قصيدة "الأعراب"[1]، لتصوير الجانب المفقود في الحاضر من هذه العلاقة بين السمع والشعر، وعنوان القصيدة "الأعراب" يستوحي دلالات النص القرآني في قوله تعالى: {قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا ۖ قُل لَّمْ تُؤْمِنُوا وَلَٰكِن قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الْإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ ۖ وَإِن تُطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ لَا يَلِتْكُم مِّنْ أَعْمَالِكُمْ شَيْئًا ۚ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ }[2].

ويرى المقالح أن الثبيتي في هذه القصيدة يثور "ثورة محب مشفق على "الأعراب" أهلنا، هؤلاء الذين وضعتهم أخطاؤهم وجها لوجه مع ذئاب العالم وثعالبه ففقد بعضهم الرشد وضاعوا في تلك المتاهات ..... ولا أتردد في ضم "ليتي" إلى "ليت" الشاعر على أمل أن يدرك نداؤه العطوف قدرا من الاستجابة الآنية العاجلة من أعراب اليوم".[3]

يقول الثبيتي:

لَيتَهم حِينَما أدلَجوا فِي غَيَاهِبِ ظَنِّي

بلوا حنَاجِرهم بِنَشِيدِ السرى

واستَبانُوا صباحِي

إذْ يستَبان الصباح

****

لَيتَهم نَظَرونِي حتى أَعود

فَأُرقِيهم بالحروفِ التي لاَ تُرى

والحروفِ التي تَتَنَاسلُ تَحتَ الثرى

والحروفِ التي لاَ تُباح ولاَ تُستَباح[4]

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص33.

2 سورة الحجرات، آية 14.

3 المقالح، عبد العزيز الشاعر محمد الثبيتي حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب، ص11.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص33، 34.

يصور الشاعر في هذا النص موقفه من الأعـراب فـي الـزمن الحاضـر، والأعراب في اللغة هم ساكنوا البادية من العرب الذين لا يقيمون في الأمـصار ولا يدخلونها إلا لحاجة، ويقال لمن أقام في المدن ثم انتقل وسكن البادية بأنه تعـرب أي صار أعرابيا.[1]

والأعراب الذين يتحدث عنهم الثبيتي ينتمون لهذا القـسم، ويـصور الثبيتـي تعاملهم مع نصوصه الشعرية بصور بصرية يظهر فيها الأعراب وقد أدلجـوا فـي غياهب الظن، وتقوم الصورة على عنصرين هما الحركة واللون، فالإدلاج وهو السير ليلا يتضمن الحركة واللون، والغياهب جمع غيهب والغيهب هو شدة السواد، والسير في هذه الحالة أي وسط الظلمات يمكن وصفه بالتيه، لأن الأعراب قد اعتمدوا علـى الحس البصري ليرشدهم في طريقهم المظلم، بينما حاسة البصر فـي هـذا الظـلام الدامس تفقد قيمتها وقدرتها على رؤية الطريق، والشاعر في هذا النص يقوم بـدور المرشد والهادي لهذه الفئة التي أضاعت طريق الشعر وقيمته، فبنت أحكامها ومواقفها على الشك والظن، وذلك نتيجة للتعامل الجاف مع الشعر. وقد تعرض الشاعر محمد الثبيتي على الصعيد الشخصي للكثير من الأذى علي يد هذه الفئة.

ويرى الشاعر انه كان الأجدر بهم أن يستعينوا بحاسة السمع للوصـول إلـى الشعر الصحيح، عندها يمكن أن يروا الصباح وأن يتذوقوا طعـم الـشعر، واعتمـد الشاعر في هذه الصورة على حاسة السمع والذوق في تصوير موقفه من هذه الفئة.

ويعتمد الشاعر في الصورة الثانية من النص على الحس السمعي في تصويره لماهية الشعر، فالإبداع في الشعر لا يكون في احتذاء الأشكال الجـاهزة، والـشاعر الحقيقي هو الذي لا يكون ارتباطه بالتراث ارتباطا بالجانب الشكلي البـصري، بـل يجب أن يكون ارتباطه بالجانب الروحي، وتقوم حاسة السمع بدور كبير في تطـور وارتقاء هذا الارتباط، فالرقيا التي يرقي بها الشاعر الأعراب مرتبطة بحاسة الـسمع "بالحروف التي لا تُرى" وهي المرحلة الأولى من مراحل اتصال الشاعر بتراث أمته

---

1 ابن منظور، لسان العرب، عرب.

الشعري، ومن ثم ينطلق الشاعر في استكشاف عالمه الشعري، فوظيفة الـشعر فـي العصر الحديث قد استحالت إلى "الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف"[1].

وقد وفق الشاعر محمد الثبيتي في اختياره لما تضمنه النص من صـور، فقـد وصف هذه الفئة المتعلقة بالجانب البصري في تقييمها للشعر بالأعراب، والأعـراب في النص يمثلون مرحلة تسبق مرحلة التطور الإنساني، لأن الإنسان البـدائي قبـل مرحلة التطور وظهور اللغة كان يعتمد على حاسة البصر، ثم بدأ تطوره العقلي عن طريق حاسة السمع التي نقلت له أصوات الطبيعة ومن ثم حاكى هذه الأصوات يقول ابن جني: "وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغـات كلهـا إنمـا هـو مـن الأصـوات المسموعات، كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء ..... ثم ولدت اللغات عـن ذلك فيما بعد. وهذا عندي وجه صالح، ومذهب متقبل"[2].

ومن ثم توصل الإنسان إلى ابتكار اللغة، فكانت أداة للتواصل والتعبيـر عـن الحاجات، واللغة في هذه المرحلة نشأت كرموز وإشارات عـن طريـق المواضـعة للتعبير عن ما هو كائن في مرأى البصر. ولكن مرحلة الارتقاء الفكـري والتطـور اللغوي في التاريخ الإنساني بدأت مع ظهور الشعر والفنون التعبيرية، فالـشعر هـو أرقى مستويات اللغة الإنسانية، وفي هذه المرحلة انتقلت اللغة عندما ارتبطت بـالفن من كونها وسيلة لتعيين الظاهر والإشارة إليه إلى وسـيلة للكـشف عـن المجهـول والغائب.

ووصف الشاعر للأعراب بهذه الصفة في النص غير مرتبط بدلالـة شـكلية تتعلق بالمظهر أو الهيئة، بل بدلالة فكرية، لأن حقيقة الشعر وقيمته عنـد الأعـراب تكمن في مدى قربه من واقعهم المحسوس وتعبيره عن ما هو معروف ومشاهد، بينما حقيقة الشعر تكمن في مدى مفارقته للسائد، وقيمته الفنية تعتمد على خصوبة مخيلتـه وقدرتها في الكشف عن أكثر المشاعر خفاء وغموضاً في نفـس الـشاعر، فإنـشاد الركبان لنشيد السرى، كان تعبيراً عن ما في نفوسهم من صور الخوف والرهبة مـن

1 شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 1991. ص114.

2 ابن جني، عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتـب المـصرية، القـاهرة، 1956. ج 1، ص46، 47.

المجهول الذي يتهددهم في وسط الصحراء المظلمة. فالشعر نشأ كاستجابة للمـشاعر والانفعالات النفسية التي لا تستطيع لغة التواصل اليومي أن تعبر عنها، وقول الشاعر "ليتهم" يدل على جهل الأعراب لما وراء نشيد السرى من معاني.

والرقيا التي لم ينتظرها الأعراب هي السبب في انحـراف المـسار الفكـري للأعراب ونظرتهم لحركة تطور الشعر، لأن الأعراب قد جعلوا من حسهم البـصري معياراً نقديا لتقويم الشعر ومعرفة مقاصده، ولهذا يقول الشاعر "ليتهم نظروني حتـى أعود"، لأن الحس السمعي هو القادر على رؤية "الحروف التي لا تُـرى" والارتقـاء باللغة، فقياس مدى التطور الصوتي في اللغة بين جيل لاحق وجيل سابق يتم تمييـزه عن طريق السمع لا البصر، لأن "الكتابة وسيلة ناقصة للتعبير عن اللغـات، لهـذا لا تظهر لنا الكتابة القديمة كل الخصائص الصوتية في لغة القدماء"[1].

ومن الصور السمعية قول الشاعر محمد الثبيتي في قصيدة "تحية لسيد البيد"[2]:

مرحباً سيد البِيدِ ..

إنّا انْتَظَرنَاك حتى صحونَا على وقْعِ نَعلَيك

حِين استَكَانَتْ لِخُطْوتِك الطرقَاتُ

وألقَتْ عليك النَوافذُ دفء البيوت[3]

قصيدة "سيد البيد" هي أول قصيدة من ديوان "موقف الرمال"، كمـا وضـعها الشاعر أول قصيدة في ديوانه الأعمال الكاملة، والفارق الزمني الذي يفصل بين هذه القصيدة عن ما قبلها هو تسعة عشر عاما، فديوان "التضاريس" صدر عـام 1986م، بينما صدر ديوان "موقف الرمال" في عام 2005م، وللفارق الزمني الكبير بينهما قدم الشاعر هذه القصيدة في البداية ليؤكد ثباته على مواقفه السابقة، وقد اشتهر الـشاعر محمد الثبيتي بعد هذه القصيدة بلقب "سيد البيد".

يبدأ الشاعر في النص السابق بتحية لسيد البيد للترحيب به، والترحيب في لغة العرب يكون لمن قدم إليهم، "قال العسكري: أول من قال مرحبا: سيف بن ذي يـزن

---

1 أنيس، الأصوات اللغوية، ص161.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص9.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص10.

... وقال الليث معنى قول العرب مرحبا: انزل في الرحب والسعة وأقم فلـك عنـدنا ذلك".[1]

وسيد البيد يرمز للشاعر العربي القديم الذي خرجـت أشـعاره مـن جـوف الصحراء، فاقتفى الشعراء اللاحقون طرقه ومسالكه في الشعر، وقد اكتسب الـشاعر القديم المبدع مكانته الرفيعة في المجتمع لجودة شعره، فكان شعره سبباً لتقديمه فـي المواسم والأسواق والحفاوة به بين القبائل أينما حل.

وسيد البيد هو الذي يأخذ شرفه وسيادته من الصحراء، وقد سميت الـصحراء بالبيد لأنها تُهلك سالكها، وقد كان أهل مكة في العـصر الجـاهلي "إذا أرادوا مـدح شريف منهم قالوا إنه سيد البطحاء"[2]، كناية عن الشرف والمكانة الرفيعة، لأن قريش كانت تسمي ما يحيط بالكعبة من الأرض المنبسطة التي تحيط بها الجبال بالبطحـاء، ولضيق مساحة هذه الأرض، انقسمت قريش إلى قريش البطحاء، وقريش الظـواهر، وكان الأشراف منهم هم من يسكن البطحاء. أما "سيد البيد" في النص فقد أخذ سيادته وشرفه من سكنه في البيد أرض الشعر.

ويعتمد الشاعر محمد الثبيتي في تصوير علاقته بسيد البيد على الحس السمعي، والصورة التي يرسمها الثبيتي تعتمد على الكيفية التي يتم بها تحويل الأثـر الحـسي للصوت إلى معرفة وإدراك، فالشاعر الثبيتي في النص يؤسس علاقته ومعرفته بسيد البيد "الشاعر القديم" على أرض جديدة وبمعايير مختلفة، يقول الثبيتي بعـد ترحيبـه بسيد البيد:

"إنا انتظرناك حتى صحونا على وقع نعليك"

ينظر الثبيتي للعلاقة بينه وبين سيد البيد "الشاعر القديم" من زاويـة مختلفـة، فالعلاقة بسيد البيد "الشاعر القديم" في شعر الحداثة كانت علاقة فردية بـين الـشاعر الحديث والشاعر القديم، والخطاب كان خطاباً فردياً، ولكنها تحولت من انتظار فردي ليصبح الانتظار جماعيا، والنقلة الحقيقية لطبيعة هذه العلاقة بـين الـشعر الحـديث

---

1 الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علـي هلالـي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط 2، 2004، ج2، ص488.

2 الوردي، علي، أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان، لندن، ط2، 1994 م، ص126.

والشعر القديم تبدأ من فعل الإفاقة الجماعية فالانتظار قد يكون قريناً للنوم، أما الصحوة الجماعية التي أحدثها الشعر الحديث فهي وثبة وتحول جذري في فكر المجتمع، فالثبيتي في ديوان "تهجيت حلماً تهجيت وهماً" بدأ في تهجي هذه العلاقة، وفي ديوان "التضاريس" كتب معالم هذه العلاقة بلغة مغايرة، فتعرض لهجوم شديد وحجب ديوانه.

ومع صدور هذه القصيدة عام 2005 م رأى الشاعر محمد الثبيتي حجم التغيير الذي طرأ على فكر المجتمع، وتحول المواقف في ساحة الأدب والنقد من شعر الحداثة، بل من قصائد الشاعر نفسه.

فأدرك الثبيتي أن الشعر قد عاد ليمارس دوره القديم في المجتمع بعد فترة ركود طويلة، فقد فيها الشعر مكانته وتأثيره، فعاد صوت الشاعر القديم المؤثر بعودته إلى مكانته القديمة في المجتمع.

والقدرة على تمييز صوت سيد البيد "الشاعر القديم" بعد طول انتظار، ارتبطت في النص بقضية الزمن، فحين استطاع الشاعر الحديث أن يشق بخطواته طرقا جديدة لم يسبقه إليها أحد، رافضا أن تُحدِد له المسالك القديمة طريقه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن ارتباط الشاعر الحديث بالمكان الذي يسكنه ويعيش فيه نقل إليه دفء البيوت. ومن خلال هذه العلاقة الحديثة بين الشاعر الحديث وبين زمانه ومكانه ومجتمعه انتقل الشعور الذي حفز الشاعر القديم في علاقته بالشعر للشاعر الحديث.

وهذا الامتزاج بالزمان والمكان قد أحل سيد البيد "الشاعر القديم" وإبداعه في الشعر الحديث، فبرز صوت سيد البيد "الشاعر القديم" على الرغم من تغير مظهره بوضوح لحاسة السمع، فأيقظ صوت نعليه النيام من غفوتهم، فخاطبوه بضمير المخاطب، واستعمال ضمير الجمع في الكلام "فضلا عن أنه يفيد معنى المشاركة والقرب، يجعل المتكلم ناطقا باسمه وباسم غيره، ولا غير أقرب إليه من المخاطب، حتى كأن هذا المخاطب عالم بما يخبره المتكلم ومشارك له فيه، فيكون ضمير الجمع من هذه الجهة، أبلغ في الدلالة على التأدب والتواضع من صيغة المفرد"[1].

---

1 عبد الرحمن، طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1998. ص13.

لقد أعاد الشعر الحديث للشعر العربي شيئا من قيمته ومكانته القديمة، فالـشعر العربي مر بمراحل متقلبة من التقدم والتأخر إلى أن وصل إلى مرحلة من الجمود فقد فيها الشعر هويته، وافتقد الشاعر والمتلقي على حد سواء ما كان الشعر يثيره فيهمـا من عواطف وأحاسيس، يقول الثبيتي في قصيدة "تقاسيم"[1]، واصفا حال الشاعر الـذي لم يعد يربطه بشعره إلا شكله الخارجي، وأعطى الثبيتي لهذا النص عنوان "شاعر":

لم يبقَ من خيل الفتوحِ

سوى الأعنّةِ والسروج

فأنا هنا،

شطر بلا معنى

وقافية لجوج [2]

والشاعر هنا يصور حال الشعر بعد أن فقد صلته بالحاضـر، وذلـك بـسبب الاعتماد على الحس البصري في تحديد مسالك الشعر ومعايير تقييمه، مما أفقد الشعر قيمته الروحية.

وإن كان هذا الشكل يدل على مجدٍ سابق، فإنه في الحاضر قد اسـتحال إلـى شكل بصري لا يستثير العاطفة ولا الإحساس، فقافية الشعر التي كانت مدار اهتمـام العرب قديما ويقول عنها ابن جني: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بـالقوافي لأنها المقاطع.... وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمـس، والحشد عليها أوفى وأهم. وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية بـه، ومحافظة على حكمه"[3]، أصبحت في الحاضر صوتا يصفه الثبيتي بـاللجوج، ومعنى اللجاجة في اللغة هو "أن يردد الكلمة في فيه ولا يخرجها"[4].

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص211.

2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص213.

3 ابن جني، الخصائص، ج1، ص84.

4 الأصمعي، عبد الملك بن قريب، اشتقاق الأسماء، تحقيق رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص75.

3.4 الصورة الذوقية :

الحاسة الذوقية هي التي يدرك الإنسان من خلالها طعم المواد التي يأكلها، وقد اعتبرها القدماء نوعاً من اللمس، ولحاسة الذوق في علم النفس الحديث القدرة على تمييز الطعوم الأولية وهي "الحلو والمر والمالح والحامض"[1].

وقد وظف الشاعر محمد الثبيتي ادراكه الذوقي في تشكيل صوره الشعرية، ويتضح ذلك من خلال معجم الألفاظ الدالة على فعل التذوق كـ "امتص[2]، يمص[3]، أعل[4]، أرتوي[5]، ارتوت[6]، يرويك[7]، سقتني[8]، أسقى[9]، أسقيته[10]، أسق[11]، سقيت[12]، تساقيتما[13]، جرعة الماء[14]، تجرعت[15]، شربت[16]، أشرب[17]، تشربه[18]، شرب[19]،

---

1 نجاتي، محمد عثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط 3، 1980. ص97.

2 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص21.

3 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص47.

4 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص21.

5 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص21، 200.

6 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص50.

7 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص233.

8 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص31.

9 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص109.

10 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص222.

11 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص178.

12 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص304.

13 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص12.

14 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص65.

15 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص129.

16 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص137.

17 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص196.

18 الثبيتين الأعمال الكامل، ص244.

19 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص136.

أحتسي[1]، نحسو[2]، يحتسين[3]، مدامي[4]، الصبوح[5]، الغبـوق[6]، أثمـل[7]، ألـثم[8]، لـثم[9]، لثمت[10]، العقي[11]، يعب[12]، تعب[13]، تستف[14]، يأكل[15]، أبتلع[16]، يلتهمني[17]، يقتـات[18]، طعم[19]، نكهة[20]، اللذيذ[21]، المستطابة[22]، المرة[23]، المر[24]، مرأ، نفسه ، الآسنة"[25].

---

1 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص122.

2 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص171.

3 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص115.

4 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص28.

5 الثبيتين الأعمال الكامل، ص195.

6 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص195.

7 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص147.

8 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص138.

9 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص228.

10 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص32.

11 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص191.

12 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص88.

13 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص136، 259.

14 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص259.

15 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص81، 83، 85، 87، 89.

16 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص137.

17 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص310.

18 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص264.

19 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص229، 280.

20 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص135.

21 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص97.

22 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص97.

23 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص97.

24 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص83، 93، 142.

25 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص273.

وهذا الرصيد من الألفاظ الدالة على حاسة الذوق يدل على تمكن الشاعر مـن استغلال حاسة الذوق في صوره الشعرية، كما أنه يدل على سعة معجمـه اللغـوي، ومن الصور الذوقية في شعر الثبيتي قوله من قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس":

أَمضِي إلى المعنى

وَأَمتَص الرحِيقَ من الحرِيق

فَـ ـ ـأَرتَوي

وأعِل

مِن

ماءِ

الملامِ

وَأمر ما بين المسالِكِ والمهالِكِ

حيثُ لا يم يلُم شتَاتَ أَشْرِعتي

ولا أفقٌ يضم نثار أَجنِحتِي

ولا شَجر

يلُوذُ

بِهِ

حمامِي [1]

وفي هذا النص يصور الشاعر من خلال حاسة الذوق امتلاكه للأدوات التـي تمكنه إلى المضي إلى المعنى على هدى وبصرية فـ "البصر لا يصل إلى الـسطح الخارجي من الأشياء، والذوق يتغلغل في داخلها حتى يمتزج في جسمنا"[2].

والألفاظ الدالة على الذوق في النص "امتص، أرتوي، أعل" هي التـي توجـه حركة الشاعر في النص، فنقطة الانطلاق بدأت من حاسة الذوق التي كانـت وسـيلة الشاعر في الاهتداء عند مروره بين المهالك والمسالك.

---

1 الثبيتين الأعمال الكاملة، ص21، 22.

2 إمام عبد الفتاح إمام، تطور الجدل بعد هيجل جدل الفكـر، دار التنـوير للطباعـة والنـشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2007. ص280.

وهذا يتضح من خلال البداية وهي امتصاص الرحيق من الحريق، فالامتصاص يدل على التمهل في الوقت للوصول إلى الرحيق، والرحيق في اللغة هو الشراب الذي لا غش فيه، ثم تأتي المرحلة الثانية وهي الارتواء من المعنى ومعنى الارتواء في اللغة هو الاكتفاء والامتلاء، ثم ينتقل الشاعر إلى المرحلة الثالثة وهي العال و"العل والعال: الشربة الثانية، يقال عَلٌ بعد نَهلٍ وعلةُ يعِلُه ويعله إذا سقاه السقية الثانية"[1].

فالشاعر في رحلته إلى المعنى يبدأ أولاً بامتصاص الرحيق الذي لا غش فيه، والمقصود بالرحيق في النص هو أصول اللغة ومعانيها وعلومها، ثم يصل إلى مرحلة الارتواء والتشبع وذلك بإتقانه لها، ومن ثم تأتي مرحلة العال وهي الشربة الثانية من ماء الملام، بعد أن ارتوى من ماء الحقيقة، والعال من ماء الملام في البيت كناية عن التمكن من الشعر وعلومه، ومن ثم يصل الشاعر بعد هذه المراحل الثلاث إلى امتلاك البصيرة القادرة على هدايته وتوجيهه في مروره ما بين المسالك والمهالك متحصنا بما تمتلكه من علم ومعرفة، وهذا يتضح في النص من خلال توظيف الشاعر للجناس بين الألفاظ "الرحيق والحريق" و "مسالك ومهالك" و "يم ويلم" والشاعر من خلال توظيفه للجناس يؤكد على امتلاكه للبصيرة القادرة على تمييز ماء الحقيقة عن ماء الملام.

وعلى النقيض من الصورة السابقة التي صور فيها الثبيتي دربه الذي سلكه للوصول إلى المعنى المحتجب وراء الكلمات في الشعر، فإن الماضي الذي يقف منه الثبيتي موقفاً متعارضاً، فهو من جهة يجل الماضي ويقدر فضله في افتتاح آفاق الشعر والإبداع على أيدي الشعراء القدماء على الرغم من الظروف القاسية التي أحاطت بهم، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون أشعار القدماء نموذجاً ثابتاً على مر العصور لقياس قيمة الشعر وجودته، كما يرفض تقييد الشعراء اللاحقين باحتذاء مسالك وطرق القدماء للوصول إلى الشعر يقول الثبيتي من قصيدة الوهم:

كُنا هناك قوافل

في البيدِ يحدوها القمر

---

1 ابن منظور، لسان العرب، علل.

وتغوص في جوفِ المدى المجهول

والأفق الرحيب

تَستَف أكوام الرمال إذا

ساءتْ مواعيد الثمر

وتعب ألوان السراب

إن خانَها ماء المطر[1]

والشاعر هنا يصور الحال التي كان عليها القدماء والظـروف القاسـية التـي أحاطت بحياتهم، فالخيارات أمام هذه القوافل التي تجوب البيداء محدودة، فإن لم تنتج محاصيلهم ما يكفيهم أصابهم الجوع، وإن توقف المطر عن الهطول أصابهم العطـش والجدب، فحالهم ومعيشتهم متوقفة على ما يخبئه القدر لهم.

ويوظف الثبيتي حاسة الذوق في تصوير حالتهم إن خالف القدر توقعاتهم، فإن ساء حصاد الثمر "تستف أكوام الرمال" والسف هو "اقتماح كل شيء يابس، وقال أبو زيد: سفِفْتُ الماء أسفه سفّاً وسفِته وأَسفَتُه سفْتاً: إذا أكثرت منه وأنـت فـي ذلـك لا تَروى"[2].

وإن توقف هطول المطر عن هذه القوافل، فإنها "تعب ألوان السراب" و"العب: شرب الماء من غير مص، وقيل: أن يشرب الماء ولا يتنفس وهو يـورث الكبـاد، وعب الماء أو الإناء عباً: كرع"[3].

وتأتي الصورة في هذا المقام على الوجه النقيض من الصورة الأولى، فالشاعر في الصورة الأولى يمص الرحيق إلى أن يرتوي، وفي هذه الصورة لا تستف القوافل الماء، وسف الماء هو الإكثار منه دون حصول الارتواء، بل تستف الرمـال الجافـة لشدة جوعها.

وفي الصورة الأولى يعل الشاعر من ماء الملام بعدما ارتوى مـن الرحيـق، وفي هذه الصورة تعب القوافل ألوان السراب لتوقف المطر عن الهطول.

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص258، 259.

2 ابن منظور، لسان العرب، سفف.

3 ابن منظور، لسان العرب، عبب.

وعلى الرغم من اقتراب "ألوان السراب" من "ماء الملام" فـي الدلالـة علـى مخالفة الحقيقة، إلا أن الفرق بين موقف الشاعر في الصورة الأولى، وموقف القوافل في هذه الصورة، أن الشاعر قد عل من "ماء الملام" وهي الشربة الثانية بعد أن مص من الرحيق ما يرويه، أما القوافل فقد عبت ألوان السراب بعد أن أصابها الظمأ وجف ماء الحقيقة. فالشاعر قد عل مختاراً، أما القوافل فقد عبت من غير اختيار هـذا مـن جهة، ومن جهة أخرى فالشاعر بعد أن عل من ماء الملام وميزه عن مـاء الحقيقـة انطلق مقتحماً الآفاق ببصرية قادرة على تمييز المسالك عن المهالـك، أمـا القوافـل فمصيرها بعد أن سفت الرمال وعبت ألوان السراب فهو كما يقول الثبيتي في تكملـة النص السابق:

فيهدها الليل الرهيب

يغتالُ فِي أحداقِها ضوء النهار

ويسومها خطط الهزيمةِ

كالموج يفتك بالسفينةِ

ويهزّ أعماق البحار[1]

4.4 الصورة اللمسية:

الصورة اللمسية في الشعر هي التي يقوم الشاعر فيها باستغلال حاسة اللمـس في تصوير إحساسه وانفعالاته في الصورة الشعرية، ولحاسة اللمس التـي يمتلكهـا الإنسان القدرة على تمييز السطوح الخارجية للأشياء.

يقول ابن سينا "أما الأمور التي تُلمس فإن المشهور من أمرها أنهـا الحـرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة والخشونة والملاسة والثقل والخفة"[2]، كما يرى ابن سينا

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص259.

2 ابن سيناء، الحسين بن عبدا ، كتاب الشفاء-الفن السادس من الطبيعيات، المؤسسة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988. ص69.

أن اللذة والألم من المحسوسات اللمسية [1] بينما يرى علم النفس الحديث أن الملموسات الأولية هي الضغط والحرارة والبرودة والألم.[2]

ومن خلال هذه الكيفيات ينتقل الإحساس بالمادة الملموسة إلى الإنسان، وينتقل الإحساس بالأشياء الملموسة إلى الشاعر بنفس الطريقة، ولكن الـشاعر ينقـل هـذا الإدراك الذي يتعرف من خلاله على سطوح الأشياء إلى إدراك يتعرف مـن خلالـه على مشاعره وأحاسيسه، فيسبغ عليها مظهراً حسياً في شعره، وفـي شـعر محمـد الثبيتي نجد توظيفاً للصورة اللمسية، ويمكن استيضاح هذا التوظيف في شـعره مـن خلال معجم الألفاظ الدالة على حاسة اللمس كـ ـ"الحجـارة[3]، حجـر[4]، الحجريـة[5]، المتحجر[6]، الصخـري[7]، نحتـا[8]، منحـ ـوتا[9]، ينحـت[10]، العـاج[11]، الأبنـوس[12]، الوشـم[13]، وشمت[14]، ينقـش[15]، المنقـوش[16]، نقـشـت[17]، لمـست[18]، يـتلمس[19]،

---

1 ابن سيناء، كتاب الشفاء، ص71، 72.

2 نجاتي، محمد غثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط3، 1980. ص92.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص14، 60.

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص45، 125.

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص67، 235.

6 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص91.

7 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص273.

8 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص170.

9 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص187.

10 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص245، 278.

11 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص170.

12 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص170، 207.

13 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص161.

14 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص9، 10، 137.

15 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص247.

16 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص259.

17 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص304.

18 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص32.

19 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص321.

تمس[1]، يمسح[2]، شق[3]، ضمني[4]، تدثر[5]، ارتدى[6]، أعانق[7]، يعانق[8]، مزمل[9]، تسلقت[10]، يتسلق[11]، انسحقت[12]، يلتاث[13]، يلوثها[14]، قيدا مـن حديـد[15]، الـدفء[16]، النطـع[17]، اكتوي[18]، الكي[19]، اللظى[20]، لهيب[21]، يلهب[22]، ملتهباً[23]، يحرق[24]، حريقا[25]، القيظ[26]،

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص32.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص180.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص142، 186.

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص11.

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص69.

6 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص85.

7 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص177.

8 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص244.

9 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص299.

10 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص147، 179.

11 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص225.

12 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص82.

13 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص137.

14 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص46.

15 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص255.

16 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص311، 227.

17 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص91.

18 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص123.

19 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص268.

20 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص97.

21 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص191.

22 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص249.

23 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص321.

24 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص147.

25 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص50.

26 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص77.

الهجير[1]، يغلي[2]، يطعن[3]، ينخع[4]، جرحت[5]، تلاطم[6]، غسلت[7]، مغسولة[8]، مبتلاً[9]، باردة[10]، ابتردت[11]، البرد[12]، الصقيع[13]".

وهذا الرصيد من الألفاظ الدالة على حاسة اللمس يدل على سعة معجم الشاعر اللغوي، وعلى قدرته على توظيف إدراكه اللمسي في تصوير أحاسيسه وانفعالاته في صوره الشعرية، ومن الصور التي يوظف فيها الثبيتي حاسة اللمس ما يصوره في قصيدة "أغان قديمة لمسافر عربي"[14]، وفي هذه القصيدة يتوقف الثبيتي ليحاور شخصيات أطلت من نافذة التاريخ العربي على الواقع الذي يعيشه الوطن العربي في الزمن الحاضر، ومن ذلك قوله:

- من أَنْتَ؟
- رجلٌ من طَي

أرهقتُ كتائب أيامي

في الإبحار إلى اللا شي

مذ عانيت العشقَ

---

1 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص52.

2 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص241.

3 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص244.

4 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص244.

5 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص126.

6 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص138.

7 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص304.

8 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص311.

9 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص303.

10 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص35.

11 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص114.

12 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص322.

13 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص311، 322.

14 الثبيتي الأعمال الكاملة، ص265.

أمزق ثوبي، جسدي

وأداوي عشقي بالكي [1]

وفي هذا الحوار يتعرف الشاعر على مسافر من قبيلة طي العربية، وقد أصابه الندم على ما انتهت إليه رحلته في الزمن الحاضر، فما كان يتأمله في الماضي مـن مستقبل ابتدأ الطائي في زمنه بوضع أساساته قد تحول في الزمن الحاضر إلى حسرة وندم.

وتقوم حاسة اللمس في هذا الموقف بتصوير إحساس الألم الذي يعيشه الطائي، فرحلة الشعر التي بدأها الطائي بأدوات بسيطة لعلاج عشقه، ومـا فـي نفـسه مـن مشاعر، كانت في نظره أشبه ما تكون بالعلاج العشبي أو بالطب البدائي الذي يعـالج الأوجاع بالكي لقلة خياراته، إلا أن المفارقة التي ظهرت للطائي هي فـي اسـتمرار الأجيال اللاحقة في علاج أوجاعهم بالكي، وهذه الصورة أو طريقة العـلاج تحيـل المتلقي إلى ذاكرة الأمثال العربية القديمة وهو قول لقمان بـن عـاد "آخـر العـلاج الكي"[2].

فهذه الحقيقة التي وعاها القدماء بأن الكي هو آخر الحلول فـي العـلاج، قـد استحالت في هذه الصورة إلى كونها الشكل الوحيد للعلاج.

والصورة التي يرسمها الثبيتي تؤكد على أن البدايات دائما ما تكون متواضعة ولا بد من تطويرها وتجاوزها حتى تكتسب هذه البدايات قيمتها الرمزية فـي إنـارة الطريق للأجيال اللاحقة، وذلك بأنها قد خطت أول خطوة في طريق العلاج لمشاكلها مما مهد الطريق للأجيال اللاحقة.

ومن الصور الشعرية التي تعتمد على حاسة اللمس في شعر الثبيتـي قـصيدة "آيات لامرأة تضيء"[3] وذلك في قوله:

حين تَنطفِئُ امرأةٌ في دمِي

أَكتَوي بالزمان الردِيء

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص268.

2 الميداني، مجمع الأمثال، ج 1، ص292.

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص117.

أُكَلِّلُها بالودع

وأَسكُبها في مكان الوجع

فتضِيء[1]

وفي هذه الصورة يعتمد الثبيتي على حاسة اللمس في تجديد العلاقة بين الشاعر وقصيدته، لأن خمود المرأة في القصيدة وانطفاءها يدل على عقم القصيدة، بينما تكون إضاءة المرأة في القصيدة خصوبة للقصيدة، لأن المرأة رمز للخصوبة.

ويرى الثبيتي أنه عند انطفاء المرأة في القصيدة، فإن الإضاءة لا تعود إليها إلا عندما ترتبط القصيدة بمعاناة الشاعر وتجربته، لأن القصيدة لا تتوهج إلا عندما تكون صادرة عن معاناة وتجربة انفعالية، فمعظم القصائد والأشعار العظيمة قد ارتبط أصحابها بتجارب مأساوية دفعتهم لإبداع هذه القصائد العظيمة.

لذا يرى الثبيتي أنه في حال انطفاء المرأة في دمه، والمقصود بذلك أن تكون القصيدة التي يبدعها الشاعر غير متصلة بتجربة الشاعر وهمومه وقضاياه التي تؤرقه، وفي حال انقطاع هذه الصلة بين الشاعر والقصيدة، فإن إعادتها للإضاءة تكون عن طريق حاسة اللمس وذلك بأن يكتوي الشاعر بالزمان الرديء.

فالشاعر يرى أن أسمى تجارب المعاناة التي يمر بها الشعراء وتصدر عنها قصائدهم، هي التجارب المتصلة بهموم الحاضر والتي يشغلها ويؤرقها ما تعيشه مجتمعاتها من قضايا التخلف، وعندما يكتوي الشاعر ويرتبط بهذه القضايا التي تهتم بتقدم المجتمع، فإنه يكللها بالودع، والودع في اللغة "مناقيف صغار، وهي خرز بيض تخرج من البحر، ... وإنها حيوان من جوف البحر، فإذا قذفها ماتت، ولها بريق وحسن لون وتصاب صلابة الحجر فتثقب، وتُتخذ منها القلائد، واسمها من ودعته بمعنى تركته، لأن البحر ينضب عنها ويدعها"[2].

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص123.

2 الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1985. ج22. ص294.

وتكليل القصيدة بالودع هو أن يحيط الشاعر بها فيصوغها بلغته ويقلدها أفكاره وصوره الخاصة به، وإصابة القصيدة للقضايا التي تنهض بالمجتمع وتخلصه من رداءة زمنه، كفيلة بأن تُعيد الإضاءة للمرأة في القصيدة.

5.4 الصورة الشمية:

وهي الصورة التي تعتمد على حاسة الشم في نقل إحساس الشاعر وإدراكه للمواقف والقضايا التي يعبر عنها في صوره الشعرية، وعضو حاسة الشم في علم الفسيولوجيا الحديث هو الخلايا الشمية الموجودة في الغشاء المخاطي في أعلى فتحتي الأنف، وتتصل بها أعصاب الشم الآتية من المراكز الحسية في المخ.[1]

وموضوع حاسة الشم هو تمييز روائح الأشياء وتمييز الروائح عن بعضها، والروائح في علم النفس الحديث تنقسم إلى أربع روائح أولية، هي: عطري، وحامضي، ومحروق، ودهني.[2]

اعتمد الثبيتي على حاسة الشم فوظفها في صوره الشعرية كما وظف حواسه الأخرى. ويتضح هذا التوظيف من خلال معجم الألفاظ الوارد في شعر الثبيتي للدلالة على فعل الشم أو على الروائح نفسها، كـ "رائحة[3]، رائحة الشاذلية والهيل والزعفران[4]، رائحة البارود[5]، فواحة[6]، تفوحين[7]، ريحانه[8]، الريحان[9]، شجر

---

1 نجاتي، محمد عثمان، علم النفس في حياتنا اليومية، دار القلم، الكويت، ط 8، 1980. ص263.

2 نجاتي، علم النفس في حياتنا اليومية، ص265.

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص47، 105، 169، 187، 197، 230.

4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص142.

5 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص309.

6 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص103.

7 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 109.

8 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص96، 149.

9 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص79.

الريحان[1]، الرياحين[2]، البخور[3]، عنبر[4]، عبير[5]، عبيـر الخزامـى[6]، ورد الربـى[7]، الورد[8]، الشذا[9]، شذا القيصوم[10]، الشيح[11]، النرجس الجبلي[12]، الياسمين[13]، المسك[14]، الأريج[15]، الطيب[16]، احتراق الطيوب[17]، عطر[18]، المعطر[19]، استنشق[20]، شـمت[21]، شميم العرار[22]، شميماً[23]، المنتنة[24]".

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص191.
2 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص169.
3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص69، 151.
4 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص41.
5 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص209، 227، 263.
6 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص204، 246.
7 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص228.
8 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص229.
9 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص228، 263.
10 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص255.
11 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص175، 301.
12 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص149.
13 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص145، 229.
14 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص319.
15 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص158.
16 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص273.
17 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص207.
18 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص196، 207، 227، 229، 257.
19 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص125.
20 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص196.
21 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص47.
22 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص145.
23 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص20.
24 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص273.

ويتضح من هذا المعجم اللفظي أن الشاعر محمد الثبيتي لم يعبر في ألفاظه على الروائح الكريهة سوى مرة واحدة في لفظ "منتنة" وهذا يدل على نظرته المتفائلة للحياة، وكثيراً ما يرد الشعر في صور الثبيتي مرتبطا بالروائح العطرة، كما ارتبطت صورة الشاعر في شعر الثبيتي ببث العطر، ومن ذلك قوله في قصيدة "وضاح":

صاحِبي..

ما الذي غَيرك

ما الذي خَدر الحلْم في صحو عينَيك

من لَف حولَ حدائِق روحِك هذا الشرك

عهدتُك تَطوي دروب المدينَةِ مبتَهجاً

وتَبث بِأَطْرافِها عنْبرك[1]

وفي هذه القصيدة التي عنونها الثبيتي بوضاح، واشتهر وضاح باسم "وضاح اليمن"، وقد تميز وضاح في عصره بالجمال وبالأشعار الغزلية الجريئة إلى أن قتله الوليد بن عبد الملك لتغزله بزوجته أم البنين[2].

ولكن الثبيتي في هذه القصيدة لا يخاطب وضاح اليمن وإن عنون قصيدته باسمه، بل يخاطب ذاته الشعرية التي توقفت عن الإنتاج الشعري لفترة طويلة من الزمن، فالقصيدة "وضاح" قد صدرت ضمن ديوان "موقف الرمال" الذي صدر بعد فترة توقف طويلة، آثر فيها الثبيتي الانسحاب.

فوضاح الذي يخاطبه الثبيتي بـ"صاحبي" يرمز لذات الشاعر التي امتلكت الجرأة في فترة الشباب، وقد شبه الثبيتي أشعاره في هذه المرحلة مستغلا حسه الشمي بالعنبر الذي كان يبثه الشاعر في أطراف المدينة قبل أن تطوقه خيول الدرك[3].

ومن الصور الشعرية التي يستغل فيها الثبيتي حاسة الشم لتصوير الواقع، قوله

---

1 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص41.

2 الأصفهاني، الأغاني، ج 6، ص149.

3 الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص41.

من قصيدة "قراءات لأحزان شجرة"[1]، في النص المعنون بـ "قراءة أولى"[2]، حيث يقول:

في عينيكِ

يتهدج الصمتُ وتتعب ذاكرةُ

الطوفان

وبين أَغْصانكِ المعفرة بالمسكِ

تَتَعثَّر أعراس البلابل

يصادِرها زمن ملوثٌ برائحةِ الخوفِ

ودموع الأطفالْ[3]

والشجرة في هذه القراءة ترمز للقصيدة، ويستغل الثبيتي حاسة الشم ليصور التناقض الذي تعيشه القصيدة، فعلى أغصانها "أبيات القصيدة" التي لازمتها رائحة المسك في طبيعتها، أقامت البلابل "الشعراء" أفراحها في الماضي، ولكن الأفراح قد توقفت في هذه القراءة، فرائحة المسك التي كانت عاملاً في جذب البلابل "الشعراء" إليها قد طغت عليها رائحة أخرى، هي رائحة الخوف مما أدى إلى عزوف البلابل "الشعراء" عن التغريد على أغصانها.

والفرق بين حال الشجرة في الماضي، وحالها في الحاضر من خلال قراءة الشاعر، أن ماضيها قد ارتبط بالانتصارات والعزة التي تنبعث منها رائحة المسك، وكان هذا الارتباط سبباً للفرح، ومن ثم لملازمة البلابل "الشعراء" أغصان الشجرة "أبيات القصيدة" والتغريد "التغني بهذه الانتصارات".

بينما ارتبط حاضرها بالذل والخضوع الذي أصاب الوطن العربي، والذي تنبعث منه رائحة الخوف، وكان الخوف الذي تغطي رائحته أرض الوطن سبباً لهجرة البلابل "الشعراء" عن الشجرة "القصيدة"، وسبباً لانقطاع التغريد "الشعر" على أغصانها.

---

1 الثبيتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص313.

2 الثبيتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص319.

3 الثبيتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص319، 320.

تراسل الحواس:

عرف مصطلح تراسل الحواس على يد المدرسة الرمزية، خاصة الشاعر الفرنسي بودلير الذي دعا إلى تراسل الحواس في قصائده كقصيدة "تراسلات" التي يقول فيها:

"العطور، الألوان والأصوات التي تتردد هي طيوب ندية كملمس الطفل عذبة كالمزامير خضراء كالمروج"[1].

وتراسل الحواس كمفهوم هو "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى"[2]، فتعطى المسموعات ألواناً والمشمومات أنغاماً، فإن وصف عطر قيل رائحته لذيذة.

وتقوم فلسفة تراسل الحواس على "أن اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد في نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكراً أو شعوراً، وذلك أن العالم الحسي صوره ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل"[3]. ومن خلال هذه الفلسفة يتعامل الشاعر الحديث مع المدركات الحسية، وهذا التعامل لا يبتعد عن روح الشعر، فالشعر هو "انزياح عن معيار هو قانون اللغة"[4]، ويحفل شعر محمد الثبيتي بالكثير من الصور التي تتراسل فيها مدركات الحواس، ومن ذلك قوله في قصيدة "في أحضان السكون":

---

[1] تشادويك، تشارلز، الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م، ص60.

[2] هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م. ص395.

[3] هلال، النقد الأدبي الحديث، ص395.

[4] كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996م. ص5.

هنا يومض اللحن في أضلعي

وينزع أسراره من دمي

وينحتُ من مقلتي الرؤى

وتطرب أوتاره أنجمي

ويغرقني في الشقاء اللذيذِ

وتملأ أوهامه عالمي[1]

وفي هذا النص تتراسل مدركات الشاعر الحسية، فاللحن وهو مدرك سـمعي يومض والوميض مدرك بصري، وكذلك في قوله "وينزع أسراره من دمي" مـدرك لمسي لأن الانتزاع يشير إلى قوة في الأخذ وهـذا الفعـل تدركـه حاسـة اللمـس، والغموض في النص يأتي من الانزياح الدلالي فقد اسند الشاعر فعل النـزع للحـن، والوصول إلى الأسرار والإحاطة بها تتم إما بإدراكها عن طريق الـسمع إن كانـت صوتاً، وإما بإدراكها عن طريق البصر إن كانت مكتوبة.

وفي قولة "وينحت من مقلتي الرؤى" يتم التراسل بين المسند إليه اللحن وهـو مدرك سمعي، وبين المسند النحت وهو مدرك لمسي، وتشترك حاسة البصر في هذا التراسل، فالرؤى تدرك بحاسة البصر، ومما يوجه ارتباط الرؤى بالبصر، أن المـادة التي نحتت منها الرؤى قد اقترنت بمقلة العين التي لا تقدم إلا مادة بصرية.

وفي قوله "وتطرب أوتار أنجمي" تتراسل حاسة السمع مع البـصر، فتطـرب الأوتار التي يحدثها اللحن يتم إدراكه كصوت عن طريق حاسة السمع بينمـا ربطـه الشاعر بالأنجم وهي مدرك بصري.

وفي قوله "ويغرقني في الشقاء اللذيذ" أسند الشاعر اللذة إلى الـشقاء، واللـذة مدرك ذوقي بينما الشقاء معنوي لا تدركه الحواس. والنص بشكل عام يتسم بالانزياح الدلالي في بناء علاقاته داخل النص، وهي سمه مـن سـمات الـشعرية الحديثـة. والغموض الناتج عن الانزياح الدلالي لدوال النص، يتطلب عملية تأويلية لاستيـضاح الصورة الشعرية، وتحديد مقاصد النص. ولذلك يمكن القول أن العلاقة بين الـشاعر واللحن هي أولى مراحل توجيه دلالات الصورة الشعرية، فالنص في المجمل يقـوم

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص278.

على تبادل الأدوار بين الشاعر واللحن، ويمكن القول أن ظرف المكان "هنـا" الـذي يفتتح به النص هو النواة التي تطورت عنها هذه العلاقة، وتحديد مدلول "هنـا" فـي النص هو المفتاح الرئيسي لفهم طبيعة هذه العلاقة، وهذا يتطلب من القارئ أن يرجع للمقطع الأول من قصيدة "في أحضان السكون" حيث يقول الشاعر:

هنا أنحر الليلَ، أغني الزمان

هنا أتلقى حديث القمر[1]

وفي هذا المقطع الذي ينتهي بقوله:

هنا يرقد الهم في خاطري

ويسلبني أملي المنتظَر[2]

يقوم الشاعر بتكرار ظرف المكان "هنا" خمس مرات، بينما يرد ظرف المكان "هنا" في المقطع الثاني مره واحده في بداية المقطع، وفي محاولة لتأويل هذه العملية، يمكن القول أن المقصود بالظرف "هنا" هو مكان كتابة القصيدة وهو الـورق، فعلـى هذه الورقة الخالية من أي معالم يكتب الشاعر قصيدته ويبث رؤيته وتجربتـه فيهـا، ولهذا فالأمل ببقاء رؤيته وتجربته وتحديد قيمتها متعلق بما سيؤول إليه مستقبل هـذه الورقة. وقد كرر الشاعر ظرف المكان "هنا" في المقطع الأول خمس مرات للتعبيـر عن صلة الشاعر بما بثه في قصيدته من أفكار ورؤى. بينما افتتح المقطـع الثـاني بالظرف "هنا" ولم يكرره، لأن صلة الشاعر بقصيدته تنقطع بعد كتابتها. ولهذا يؤكـد الشاعر على صلته الوثيقة بالقصيدة، لأنها لا تحاكي غيرها، بل تنتزع أسرار لحنهـا وحياتها من ذات الشاعر، فالدم رمز للحياة التي بعثها الشاعر في قصيدته، والـشاعر في هذه الصورة يوظف عن طريق الإيحاء المثل العربي: "سرك من دمك"[3] وينحـت اللحن رؤاه من رؤى الشاعر، والنحت يدل على الجهد وعلى الوقت الطويـل الـذي استغرقته هذه العملية في تحويل رؤى الشاعر وأفكاره التي تشغله إلى صور معبرة.

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص277.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص277.

[3] العسكري، جمهرة الأمثال، مرجع سابق، ج1، ص416.

وعلى الرغم من تضمن عملية الكتابة الشعرية لمعنى الشقاء، فالألم والمعاناة من لوازم الكتابة الإبداعية لأن الشاعر المبدع يحمل على كاهله الإرث اللغوي والثقافي لأمته، وهنا تكمل الصعوبة حينما يحاول الشاعر أن يبدع شيئاً جديداً ومتجاوزاً لما تراكم عبر العصور من إرث أمته هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالشاعر حينما يكتب قصيدته فإنه يكتب ذاته في قصيدته، ولهذا فوجوده في المستقبل مرتبط بوجود قصيدته، وهذا الوجود في المستقبل يتطلب من الشاعر القدرة على انتخاب عناصر قادرة على بعث الحياة من جديد في قصيدته عند تغير الزمن وطرق الإدراك، ولهذا يجب على الشاعر من خلال ما انتخب من عناصر أن يحاول استشراف المستقبل، ليرى صورته فيه. وعلى الرغم من هذا الشقاء المصاحب لعملية الإبداع، إلا أن اللذة تظل أحد أهم سمات لحظة الإبداع والاكتشاف عند الكتابة، يقول رولان بارت: "إن نصاً يكتب عن اللذة، لن يستطيع أن يكون شيئاً آخر غير نص قصير."[1] وهذه اللذة الوقتية القصيرة لا تلبث أن تتبدد إلى أوهام، لأن القيمة الحقيقية للقصيدة تكمن في المستقبل لا في الحاضر.

ومن الأمثلة أيضاً على توظيف التراسل في الصورة الشعرية، قول الثبيتي من قصيدة "أقول: الرمال ورأس النعامة":

من قرارة حزني المعتّق

أوصدتُ وجه الرياح

انطلقتُ من الساعة المقفلةْ

صاخب، أتصدع

أشرب عطر الصحاري

أستنشقُ المرحلةْ[2]

في هذا المقطع يكسر محمد الثبيتي حاجز الخوف الذي يوحي به عنوان القصيدة، مستلهماً قوته وجرأته من حزنه الذاتي، فالحزن من أهم بواعث الإبداع

---

[1] بارت، رولان، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1992م. ص44.

[2] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص196.

وأصدقها، وهو ما ميز قصائد بعينها عن غيرها وخلدها عبر التاريخ والشعر الجاهلي أصدق مثال على ذلك. وعلى الرغم من اتفاق الشاعر الحديث مع الشاعر القديم في تعبيرهم عن حزنهم، إلا أن ذلك لا يعني اتفاقهما في طريقة التعبير عن الحزن، لأن تشابههما في طريقة التعبير يخرج الشاعر الحديث من دائرة الإبداع إلى التقليد. فجوهر الشعر هو الإبداع والتفرد، والتلاقي بين الشاعر الحديث والقديم يكمن في الجرأة على البوح وكسر حاجز الصمت عندما يسكت الجميع خوفاً، ومن ثم ابتكار طرق وصور تعبيرية تخالف السائد وترتقي بقيمة الشعر.

ولهذا ربط الشاعر محمد الثبيتي حاضره بماضي الشعراء، فنقطة الانطلاق أو الثورة تبدأ من موقف شعوري في النفس "من قرارة حزني المعتق" وقيمة هذا الموقف تكمن في قدرة الشاعر على الاستماع لأصوات النفس وتمييز الصادق منها، ومن ثم التعبير عنها بشعره حتى وإن كانت في ذلك مخالفة للقيم السائدة والشائعة في المجتمع. فمن قيم الشعر أنه لا يقلد غيره "أوصدت وجه الرياح" وإنما يرتبط بما سبقه من إبداعات القدماء عن طريق الإضافة لها ومحاولة تجاوزها، فالإبداع متطور ولا يتوقف عند حد معين "انطلقت من الساعة المقفلة" ومن ثم انتقل الشاعر الثبيتي من الماضي "أوصدت، انطلقت" إلى الحاضر حاملاً معه ما سمعه من تلك الأصوات المبدعة في الماضي في قوله "صاخب، أتصدع"، ويعتمد الشاعر في "صاخب" على حسه السمعي في تصوير تلك الأصوات، فالصخب هو ارتفاع الأصوات غير المنسجمة، بشكل يستحيل معه أن يصل المستمع إلى تحديد مقاصدها أو تمييز أصحابها، وفي قوله "أتصدع" يعتمد الثبيتي على حسه اللمسي والبصري، فالتصدع يمكن إدراكه بالبصر أو إدراكه باللمس. ويمكن القول أن صوت الشاعر الثبيتي صاخب بتلك الأصوات المبدعة والمتميزة في قيمتها عن بعضها وعما عاصرها من أصوات. فكما تتصدع الأرض عندما تتحول البذور التي في باطنها من حالة الموت والثبات إلى الحركة والحياة عندما تخرج النباتات على وجه الأرض، فإن إبداعات الشعراء القدماء التي استقى منها الثبيتي ثقافته تتحول من حالة الجمود والثبات إلى الحياة عندما تستحيل إلى شكل جديد في قصيدته. ويمكن تشبيه إبداعات القدماء في

رؤية الثبيتي بالدورة الحياتية للبذرة، فالبذرة كانت نباتاً في الماضي، ثم تحولت إلى بذرة جامدة إلى أن تجد من يزرعها ويرعاها فتعود إلى الحياة من جديد.

ولذلك فالحواس المتراسلة في قوله "أشرب عطر الصحاري" وهي حاسة الذوق في "أشرب" وحاسة الشم في "عطر" وحاسة البصر في "الصحاري" تربط الماضي بحاضر الشاعر، لأن الشاعر القديم عبر عما في نفسه بما أدركته حواسه، ومن ثم جاء الشاعر الحديث ليطور هذه العلاقة في قصائده عن طريق التراسل الذي تتجاوز فيه كل حاسة من حواسه حدود إدراكها. والشاعر الحديث وفق هذه الرؤية يقوم بإكمال ما قدمه الشاعر القديم من إبداعات، وبهذا يتصل الماضي بالحاضر ولا يكتمل هذا الاتصال إلا بإضافة البعد الزمني الثالث وهو المستقبل، ولذلك فالثبيتي في قوله: "أستنشق المرحلة" والاستنشاق كمدرك حسي مرتبط بأكثر من حاسة، فالماء يستنشق في الوضوء فتدركه حاسة اللمس، والدواء يستنشق أيضاً فتدركه حاسة الذوق، والرائحة تستنشق فتدركها حاسة الشم، بينما نجد الشاعر هنا يستنشق المرحلة، والمرحلة لا تدركها الحواس، وهو من خلال هذا الربط يستدعي الحس الإنساني في الماضي الغائب عنه ليصله بالحاضر، ويقربه من الواقع عن طريق مداركه الحسية.

ومن ثم توجه للمستقبل ليؤكد أن صورته بالمستقبل متعلقة بوجود الأنثى كرمز للخصوبة في قصيدته، فكما كانت الخصوبة في تجارب وإبداعات القدماء عند الثبيتي قائمة على مقدار إثراءها للحس الإنساني. فإن شعر الثبيتي في المستقبل سيبقى بمقدار تخليه عن ذاته في القصيدة وارتباطه بالتجربة الإنسانية ككل، يقول الثبيتي مستشرفاً صورته في المستقبل:

هاتي يميني/ يمينك

واستمطريني على برزخ الضوء

في شغف النار

مكحولة بالسؤال المبكر عينيك

مكحولة باللقاء[1]

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص197.

فالأنثى رمز الخصوبة عندما تتوحد بصورة الشاعر في قصيدته، فإنها ستستمطره وتستدعيه لا كتجربة ذاتية بل كحس إنساني يتعالى على حاجز الزمن الذي وصفه الثبيتي ببرزخ الضوء، ويتوحد أيضاً في ألمه ومعاناته الإنسانية، حينما يكون السؤال بحثاً عن المعرفة هو سبب اللقاء.

ومن الأمثلة التي يوظف فيها الشاعر محمد الثبيتي تراسل الحواس ليصور تشتت الوعي بين رفضه لما هو كائن وحلمه بما يمكن أن يكون، قوله:

أقْبلوا كالعصافير يشْتعلون غناء

فحدقْت في داخِلي

كيفَ أقْرأ هذي الوجوه

وفي لغتي حجر جاهلي؟

بين نارين أفرغتُ كأسي

ناشدتُ قلبي أن يستريح

هل يعود الصبا مشرعاً للغناءِ المعطّر

أو للبكاءِ الفصيح؟ [1]

يبدأ الشاعر مشبهاً من أقبلوا عليه بالعصافير، والضمير في أقبلوا يعود على مجهول، وغياب المرجعية أحد أسباب الغموض في الشعر الحديث، وفي هذه الصورة تتراسل مدركات الحواس فإقبالهم كالعصافير مدرك بصري حركي، والاشتعال مدرك تشترك فيه حاسة البصر، لأنه يدل على الضوء، وحاسة اللمس، لأنه يدل أيضاً على الحرارة، بينما الغناء مدرك سمعي.

وفي قوله "كيف أقرأ هذي الوجوه وفي لغتي حجر جاهلي؟" يدل السؤال بـ"كيف" على صيغة البحث عن الحال، والغرض منه هو التعجب، فقراءة الوجوه مدرك بصري، أما قوله "في لغتي حجر جاهلي" فاللغة مدرك بصري وسمعي بينما الحجر مدرك لمسي، وتبرز هنا أحد إشكاليات التعمية في الشعر الحديث وهي غياب التلاؤم. ومن خلال الإشارة للجمع "الوجوه" باسم الإشارة "هذي" الذي يستخدم للدلالة

---

[1] الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص125.

على المفرد المؤنث، يريد الشاعر التأكيد على أن الوجوه مختلفة في أشكالها، ولكـن القراءة واحدة مع اختلاف الوجوه.

ومن صور التراسل في النص قوله "هل يعود الصبا مشرعا للغناء المعطر أو للبكاء الفصيح" والشاعر يستخدم "هل" للاستفهام وتفيد البحث عن صفة الوجـود فـي المستقبل، وفي قوله "للغناء المعطر" يعتمد الشاعر في تصويره على تراسل الحواس، فالغناء مدرك سمعي يتراسل مع حاسة الشم ليصبح الغناء من مدركات حاسة الـشم، وتتراسل أيضاً حاسة البصر مع السمع في قوله "للبكاء الفصيح" فالبكاء تدركه العـين من خلال رؤية الدمع وتدركه حاسة السمع إذا ارتفع صوته، والفـصيح هـو الـذي يشترك العقل مع الحواس في إدراكه، فيقال الكلام الفصيح يدرك السمع حسنه ويدرك العقل دقته.

والموقف الذي يصوره الثبيتي في النص السابق هو ما اسماه جابر عـصفور بـ"وعي المابين" حيث ينطوي السؤال "على شـعور حـاد بـالهوة بـين الواصـف والموصوف، وبالمسافة التي تفصل بين الشاعر واللغة، وتفصل بين اللغـة والعـالم، وبين العالم والوعي"[1].

[1] عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص368.

الخاتمة

الحمد   رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا ونبينا محمد، وعلى آلـه وصحبه ومن تبعه إلى يوم الدين.

أما بعد:

تناول الباحث في هذه الدراسة حياة الشاعر محمد الثبيتي وأعماله، كمـا قـام بدراسة شعره دراسةً موضوعية وفنية، وقد توصل الباحث إلى عـدد مـن النتـائج والتوصيات، أن محمد الثبيتي ف دعوته للحداثة كان مناصرا للتراث العربـي علـى خلاف ما يظنه الكثير بأن الثبيتي يدعو للتغريب وللتخلي عن الثوابت والقيم العربيـة الأصيلة، وقد اثبتت الدراسة هذا الجانب في كثير من المواطن، التي يؤكد فيها الثبيتي أن الإخلاص للتراث لا يأت من التقليد بل من الإبداع، فالشاعر عندما يبدع ويبتكـر الجديد بعد أن يتأسس ثقافيا ويطلع على تراث أمته الأدبي والشعري، فإنه يكون بذلك أكثر إخلاصا للتراث، لأنه بذلك يضيف للتراث ويوسع آفاقه ويزيد قيمته الفنية.

كما يرى الباحث أن شعر محمد الثبيتي يحتاج لدراسة منفردة تتناول الإيقـاع الموسيقي لشعر محمد الثبيتي.

المراجع

الأبشيهي، شهاب الدين أحمد (د. ت) **المستطرف في كل فن مستظرف**، ج2.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (2008) **الأغاني**، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم سعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، مج1، 6، 13، 20، 22.

الأصمعي، عبد الملك بن قريب(1994) **اشتقاق الأسماء**، تحقيق رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2.

الإمام، غادة (2010) **جاستون باشلار جماليات الصورة**، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

إبراهيم، نبيلة المفارقة (1987) **فصول**، مج 7، عدد 3، 4، إبريل، سبتمبر.

أتالي، جاك (2008) **كارل ماركس أو فكر العالم سيرة حياة**، ترجمة محمد صبح، دار كنعان، دمشق.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1989) **الشعرية العربية**، دار الأداب، بيروت، ط2.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1979) **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3.

إسماعيل، عز الدين (1994) **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5.

إمام، عبد الفتاح إمام، (2007) **تطور الجدل بعد هيجل جدل الفكر**، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3.

أنيس، إبراهيم،(1961) **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط3.

ايلياد، ميرسيا (1995) **ملامح من الأسطورة**، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

بارت، رولان (1992م) **لذة النص**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

البازعي، سعد،(1419) **إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر**، نادي الرياض الأدبي، الرياض.

البازعي، سعد (1991) **ثقافة الـصحراء دراسـات فـي أدب الجزيـرة العربيـة المعاصر،** شركة العبيكان للطباعة، الرياض.

البخاري، محمد بن إسماعيل (1998) **صحيح البخاري،** تحقيق ونشر بيت الأفكـار الدولية للنشر، الرياض.

بدير، حلمي، (1986) **أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث**، دار المعارف، القاهرة.

برديائف، نيقولاي (1982) **العزلة والمجتمع،** ترجمة فؤاد كامـل عبـد العزيـز، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

بروكس، كلينث (1988) **النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلـم –الأسـطورة والنموذج البدئي-** ترجمة: محي الدين صبحي، الـدار العربيـة للكتـاب، طرابلس- ليبيا.

بشلار، ڤاستون (1986) **حدس اللحظـة،** ترجمة: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

التبريزي، الخطيب (1992) **شرح ديوان عنترة،** دار الكتاب العربي، بيروت.

التبريزي، الخطيب (1994) **شرح ديوان أبو تمام،** دار الكتاب العربـي، بيـروت، ط2. ج1.

تشادويك، تشارلز (1992) **الرمزية،** ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المـصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الثبيتي، محمد (1981) **عاشقة الزمن الوردي،** الدار السعودية للنـشر والتوزيـع، جدة.

الثبيتي، محمد(2009) **ديوان الأعمال الكاملة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.

الجاحظ، عمر بن بحر،(1998) **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7. ج1.

الجاحظ، عمر بن بحر (1964) **رسائل الجاحظ،** تحقيق عبد السلام محمد هـارون، مكتبة الخانجي، القاهرة. ج1، ج3.

جرير بن عطية بن حذيفة، (1986) **ديوان جرير،** بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3. مج1.

ابن جني، عثمان (1956) **الخصائص،** تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة. ج1.

الجوهري، محمد (1987) **علم الفولكلور دراسة في الانثروبولوجيا الثقافية،** دار المعارف، القاهرة، ط3.

حمدي، أيمن (2000) **قاموس مصطلحات الصوفية،** دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

الحموي، شهاب الدين ياقوت بن عبد ا (1977) **معجم البلدان،** دار صادر، بيروت، ج3، 4، 5.

خورشيد، فاروق (1992) **الموروث الشعبي،** دار الشروق، بيروت.

الراوي، حامد (2010) **سماء صغيرة،** دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

الربيعي، محمود (1988) الشاعر والمدينة، **مجلة عالم الفكر،** مج 19، ع3، الكويت.

رثفن، ك. ك. (1989) **قضايا في النقد الأدبي،** ترجمة عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

الرواشدة، سامح (1996) **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،** وزارة الثقافة، عمان.

الرواشدة، سامح (2006) **في الأفق الأدونيسي،** أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

الرواشدة، سامح (1995) **القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق،** مطبعة كنعان، أربد، الأردن.

الرواشدة، سامح (1999) **فضاءات شعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل،** المركز القومي للنشر، اربد.

روسو، جان جاك (1986) **محاولة في أصل اللغات،** ترجمة محمد محجوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

روسو، جان جاك؛ لوك، جون (د.ت) **الحكومة المدنية وصلتها بنظرية العقد الاجتماعي،** ترجمة محمد شوقي الكيال، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة.

زايد، علي عشري، (1997) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،** دار الفكر العربي، القاهرة.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (1985)، **تاج العروس من جواهر القاموس،** تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت. ج22.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني،(2004) **تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي** تحقيق: علي هلالي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط 2، ج2.

الزبيدي، محمد مرتضى الزبيدي، (د.ت) **تاج العروس من جواهر القاموس،** تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، 197، ج11.

الزمخشري، محمود بن عمر (1987) **المستقصي في أمثال العرب،** دار الكتب العلمية، بيروت، ج2.

السريحي، سعيد (2011) **غواية الاسم سيرة القهوة وخطاب التحريم،** النادي الأدبي، الرياض.

السريحي، سعيد مصلح (1986) **الكتابة خارج الأقواس دراسات في الشعر والقصة،** نادي جازان الأدبي، جازان.

أبو السعود، عطيات (1997) **فلسفة التاريخ عند فيكو،** منشأة المعارف، الإسكندرية.

سلام، رفعت(1990) **بحثاً عن التراث العربي نظرة نقدية منهجية،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

سليمان، خالد (1999) **المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق،** دار الشروق، عمان.

ابن سينا، الحسين بن عبد ا (1988) **الشفاء-الفن السادس من الطبيعيات،** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.



السواح، فراس (1997) **الحدث التوراتي والشرق الأدنى القديم،** دار علاء الدين، دمشق، ط3.

أبو سويلم، أنور (1987) **المطر في الشعر الجاهلي،** دار عمار للنشر والتوزيع، عمان.

شاخت، ريتشارد (2001) **مستقبل الاغتراب،** ترجمة وهبة طلعت أبو العلا، منشأة المعارف، الاسكندرية.

شعراء البابطين (1995) **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين،** مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت. المجلد4.

شكري، غالي (1991) **شعرنا الحديث إلى أين؟،** دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط3.

شمس الدين، إبراهيم (2002) **قصص العرب،** دار الكتب العلمية، بيروت، ج4.

الشنطي، محمد صالح (2003) **التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية،** نادي حائل الأدبي، حائل. المجلد2.

شوقي، أحمد (2010) **الشوقيات،** دار الكتاب العربي، بيروت. ج1.

ضيف، شوقي (1987) **الرثاء**، دار المعارف، القاهرة، ط4.

ضيف، شوقي (1990) **الفن ومذاهبه في الشعر العربي،** دار المعارف، ط11.

ضيف، شوقي (2003) **تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ط24.

أبو الطيب أحمد بن الحسين، (1983) **ديوان المتنبي،** دار بيروت، بيروت.

عباس، إحسان، (1998) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، الكويت.

عبد الرحمن، طه (1998) **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

عبد النور، جبور (1984) **المعجم الأدبي،** دار العلم للملايين، بيروت، ط2.

العبد، محمد (1994) **المفارقة القرآنية دراسة بنية الدلالة**، دار الفكر العربي.

عبودي، هنري س. برس، جروس (1991) **معجم الحضارات السامية،** طرابلس لبنان، ط2.

العسكري، الحسن بن عبد ا (1988) **جمهرة الأمثال،** تحقيق أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت. ج1.

عصام حفظ ا حسين (2011) **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجاً**، واصل، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.

عصفور، جابر(2008) **رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

عطية، محمد هاشم،(1963) **الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي،** مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط3.

العقاد، عباس محمود (د. ت) **الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين،** دار القلم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

العلاق، علي جعفر (1990) **في حداثة النص الشعري دراسات نقدية،** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

علي، جواد (1993) **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،** منشورات جامعة بغداد، بغداد، ط2. ج9.

علي، جواد (2004) **المفصل في أديان العرب قبل الإسلام،** دار الشعاع، القاهرة.

أبو غالي، مختار علي (1995) **المدينة في الشعر العربي المعاصر،** عالم المعرفة، الكويت.

الغذامي، عبدا محمد (2006) **تشريح النص،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2.

فروم، إريك (1994) **ما وراء الأوهام،** ترجمة صلاح حاتم، دار الحوار للنشر، اللاذقية.

فرويد، سيجموند (1992) **الحب والحرب والحضارة والموت،** ترجمة عبد المنعم الحفني، دار الرشيد.

فوكو، ميشيل (1990) **الكلمات والأشياء،** ترجمة مطاوع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت.

ابن قتيبة عبد ا بن مسلم الدينوري،(1988) **الأنـواء فـي مواسـم العـرب،** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

ابن قتيبة، عبدا مسلم **(**1967) **الشعر والشعراء،** تحقيق: أحمد محمد شـاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2. ج1.

القرطبي محمد بن أحمد بن أبي بكر، **(**2006) **الجامع لأحكام القرآن والمبين لمـا تضمنه من السنة وآي الفرقان،** تحقيق: عبد ا عبـد المحـسن التركـي، مؤسسة الرسالة، بيروت. ج13.

كاسيرر، ارنست (1996) **مدخل إلى فلسفة الحضارة، أو مقـال فـي الإنـسان،** ترجمة: إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت.

كاسيرر، أرنست **(**2009) **اللغة والأسطورة،** ترجمة: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي.

ابن كثير إسماعيل بن عمر الدمشقي،(1999) **تفسير القرآن العظيم،** تحقيق: سامي محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2. ج5.

ابن كثير، عماد الدين إسماعيل بن عمـرو القرشـي الدمـشقي، (1993) **البدايـة والنهاية،** دار إحياء التراث العربي، بيروت. ج2.

كومبس، ألان، هولند، مارك **(**2008) **التـزامن العـام والأسـطورة والألعبـان،** ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط2.

كوهين، جان،(1996) **بنية اللغة الـشعرية،** ترجمة محمد الولي ومحمد العمـري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

لوكاس، الفريد (1991) **المواد والصناعات عند قدماء المصريين،** ترجمة: زكـي اسكندر، ومحمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة.

لويس، سي. دي. (1982) **الصورة الشعرية،** ترجمـة أحمـد ناصـيف الجنـابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد.

ماشيري، بيار لوفيفر، جان بيار **(**1993) **هيغـل والمجتمـع،** ترجمـة منـصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

مجلي، عبد الناصر(2005) **انطولوجيا الأدب السعودي الجديد،** المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت.

مجهول، **(1982م) دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر،** دار الرشيد للنشر، بغداد.

مرتاض، عبد الملك **(**1999) **الكتابة من موقع العدم مساءلات حول نظرية الكتابة،** سلسلة كتاب الرياض61، 62، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض.

مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، **(**2006) **صحيح مسلم،** تحقيـق: نظر محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض. الجزء الأول.

مطلوب، أحمد،(1980) **أساليب بلاغية (الفصاحة –البلاغـة –المعـاني)،** وكالـة المطبوعات، الكويت.

المعري، أبو العلاء **(**1957) **سقط الزند،** دار بيروت للطباعة والنشر.

مفتاح، محمد (1992) **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص،** المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.

المقالح، عبد العزيز، (2006) الشاعر محمد الثبيتي حلم الرغبة في كتابة مـا لـم يكتب، **مجلة دراسات يمنية،** مركز الدراسات والبحوث اليمنـي، صـنعاء، العدد82، يوليو – سبتمبر. ص7، 8.

المقالح، عبد العزيز، (2010) القبض على جمر القصيدة في أعمال محمد الثبيتي، **صحيفة الحياة السعودية،** العدد 17307، 8/23/ ص26.

مكاوي، عبد الغفار **(**1994) **جذور الاستبداد، قراءة في أدب قديم،** عالم المعرفـة، ديسمبر.

الملائكة، نازك (1967) **قضايا الشعر المعاصر،** مكتبة النهضة، بغداد، ط3.

ابن منبه، وهب (1979) **التيجان في ملوك حمير،** تحقيق: مركز الدراسات الابحاث اليمنية، صنعاء، ط2.

المولى، محمد احمد جاد، وآخرون،**(**2001) **أيام العرب فـي الجاهليـة،** المكتبـة العصرية بيروت.

الميداني، أحمد بن محمد (1955) **مجمع الأمثال،** تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة.

ميويك، دي. سي. (1993) **موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها،** ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج4.

النابلسي، شاكر (1986) **رغيف النار والحنطة إبداع نقدي لأعمال عشرة شعراء محدثين،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

نادي المدينة المنورة، (1415هـ) **دراسات في الأدب الحديث من محاضرات النادي،** المجلد الثالث، المدينة المنورة.

ناصف، مصطفى (1993) **الوجه الغائب،** الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ناصف، مصطفى (2000) **النقد العربي نحو نظرية ثانية،** عالم المعرفة، الكويت.

نجاتي، محمد عثمان (1980) **الإدراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب،** دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط 3.

نجاتي، محمد عثمان (1980) **علم النفس في حياتنا اليومية،** دار القلم، الكويت، ط8.

الهزاني، تركي سعود (محقق) **الشاعر محسن الهزاني نسبه موطنه حياته شعره،** مطابع الحميضي للنشر والتوزيع، الرياض، 2007.

هلال، محمد غنيمي (1997) **النقد الأدبي الحديث،** نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

هلال، محمد غنيمي (د.ت) **قضايا معاصرة في الأدب والنقد،** دار نهضة مصر، القاهرة.

هلال، محمد غنيمي **الأدب المقارن،** سبل العرب، القاهرة، د. ت.

هيجل، ج. ف. ف. (2007) **محاضرات في فلسفة التاريخ "العقل في التاريخ"،** ترجمة إمام عبد الفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3. مج1.

هيكل، أحمد (1998) **في الأدب واللغة،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الوردي، علي، (1994) **أسطورة الأدب الرفيع،** دار كوفان، لندن، ط2.

ولسون، كولن **(**1979) **الشعر والصوفية،** ترجمة أبو حجلة عمر الـديراوي، دار الآداب، بيروت، ط2.

اليسوعي، لويس شيخو (1989) **النصرانية وآدابها بـين عـرب الجاهليـة،** دار المشرق، بيروت، ط2.

اليوسف، يوسف سامي **(**1997) **مقدمة للنفري دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري،** دار الينابيع، دمشق.